UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00291603 9

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

---

CLASSE DES LETTRES ET DES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES

ET CLASSE DES BEAUX-ARTS

---

# MÉMOIRES

AS
242
B325
t.9

# TABLE

DES

# MÉMOIRES CONTENUS DANS LE TOME IX

---

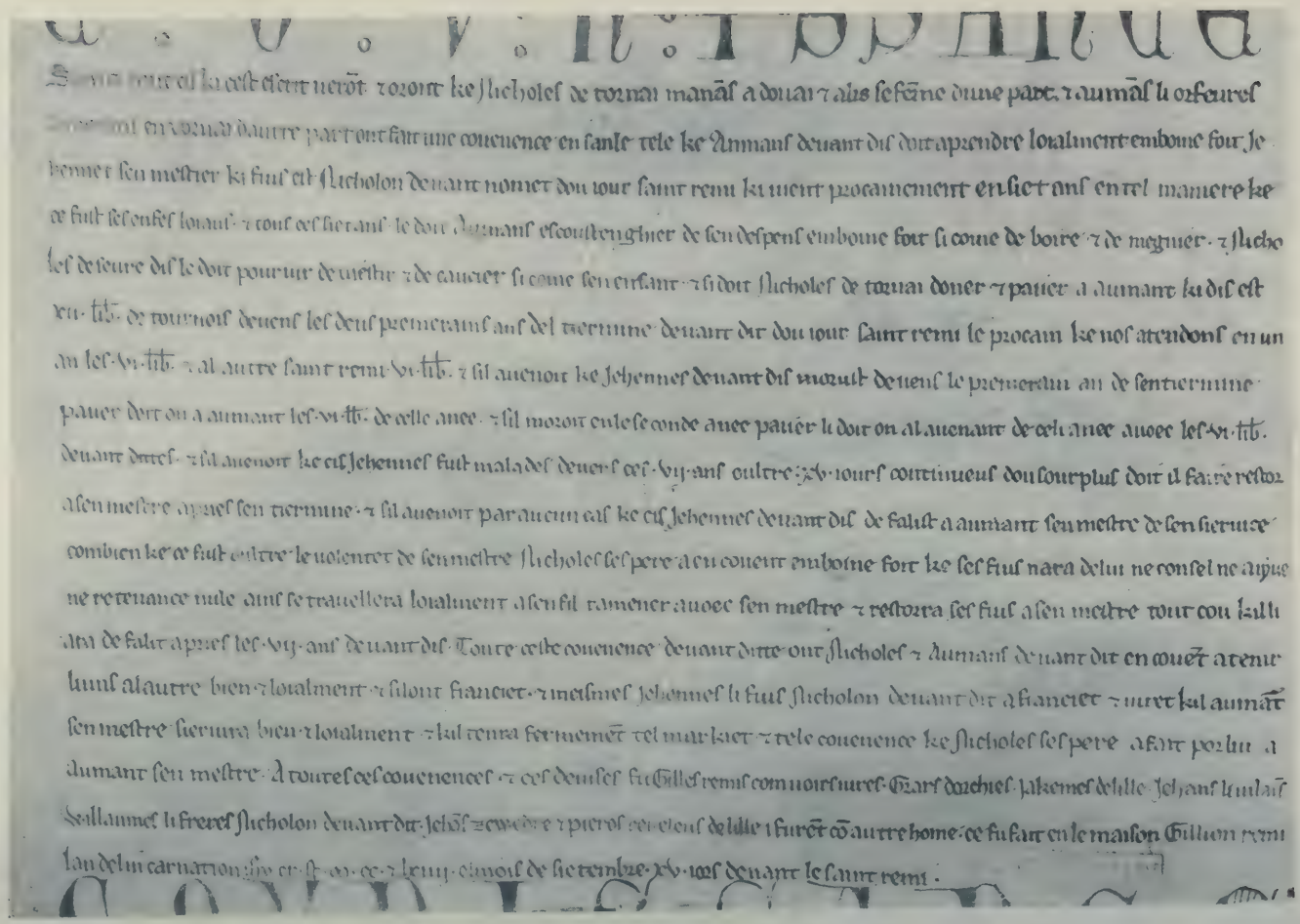
## DEUXIÈME SÉRIE

---

1. Les luttes sociales et le contrat d'apprentissage à Tournai jusqu'en 1424 (141 pages, 1 planche); par Léo Verriest.

2. Le sentiment de la nature chez les romantiques français (1762-1830) (420 pages); par Gustave Charlier.

3. Molière en Angleterre (1660-1670) (240 pages); par J. E. Gillet.



CONTRAT D'APPRENTISSAGE DE 1264.

# LES

# LUTTES SOCIALES

ET LE

## CONTRAT D'APPRENTISSAGE A TOURNAI

JUSQU'EN 1424

PAR

**Léo VERRIEST**

LICENCIÉ EN SCIENCES SOCIALES
ARCHIVISTE AUX ARCHIVES GÉNÉRALES DU ROYAUME

---

Mémoire présenté à la Classe des lettres et des sciences morales et politiques, dans la séance du 6 mars 1911.

---

# LES

# LUTTES SOCIALES

ET LE

## CONTRAT D'APPRENTISSAGE A TOURNAI

## JUSQU'EN 1424

---

La présente étude est le développement et la mise au point de la communication que j'ai faite le 11 novembre 1906, à la « Société pour le progrès des études philologiques et historiques » (1). Mon savant confrère, M. Guill. Des Marez, ayant, lors de la réunion du 13 mai 1906 de cette même Société, communiqué le résultat de recherches analogues qu'il avait entreprises sur l'*Apprentissage à Ypres à la fin du XIII^e^ siècle* (2), nous aurions voulu que nos deux mémoires, conçus et composés presque simultanément, pussent être publiés ensemble dans un même recueil ou une même revue; mais nous n'avons pu, à raison de difficultés matérielles, mettre ce projet à exécution. Le travail de M. Des Marez a paru tout récemment dans la *Revue du Nord* (3). Le mien, présenté à la Classe des lettres

---

(1) Voy. *Bulletin* de cette Société, 1906, pp. 72-73.

(2) Voy. *ibid.*, pp. 30-33.

(3) Février 1911, pp. 1-48.

de l'Académie royale de Belgique en séance du 6 mars 1911, a été favorablement accueilli par ce corps savant, qui a bien voulu, le 1er mai, en décider l'impression dans les *Mémoires* in-8° (1).

*
* *

L'histoire de Tournai, à partir de la fin du XIIe et surtout aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, est aussi riche et digne d'attention qu'elle est obscure et relativement peu intéressante depuis l'époque romaine jusqu'au règne de Philippe-Auguste (2).

On n'a pas encore recherché comment Tournai se releva des ruines que le passage des Normands y avait amoncelées (3), ni établi à quel moment et dans quelles conditions cette ville surgit du chaos où se trouvait plongée la société du Xe et du XIe siècle ; mais on peut affirmer que, dans la régénération de la vieille cité de Childéric, le développement de l'industrie et des relations commerciales joua un rôle très important : de bonne heure une *gilde marchande* — sur l'origine et le fonctionnement de laquelle on n'est malheureusement point renseigné — exista à Tournai (4), mais son rôle, d'ordre essen-

---

(1) Cf. les rapports de MM. Pirenne, Lameere et Brants dans le *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique* (Classe des lettres, etc.), 1911, n° 5, pp. 115, 116 et 117.

(2) Pour les premiers siècles de l'histoire de Tournai, consulter notamment l'excellent ouvrage de Warichez, *Les origines de l'Eglise de Tournai*. Louvain, 1902, in-8°, ainsi que : Dherbomez, *Les origines de la ville de Tournai* (Rev. tourn., 1907, pp. 25-29 et 51-54), Dherbomez, *Tournai sous les Romains* (Rev. tourn., 1910, pp. 22-28), et Dherbomez, *Tournai sous les Mérovingiens* (Rev. tourn., 1910, pp. 77-81 et 102-108). Ces trois notices viennent d'être réduites à néant et très avantageusement remplacées par d'excellents articles de A. Dutron : *Les origines de Tournai; Tournai sous les Francs; Rôle des Francs à Tournai* (Rev. tourn., 1911, pp. 53-59; 93-98; 113-118).

(3) Cf. Warichez, *op. cit.*, p. 202.

(4) Le seul fait que Tournai était affilié à la hanse de Londres prouve l'existence d'une « caritas » à Tournai. (Cf. Van der Linden, *Les gildes marchandes dans les Pays-Bas au moyen âge*, pp. 26 et 29 ; Pirenne, *La Hanse de Londres* [Bull. de l'Acad. roy. de Belgique, Classe des lettres, 1899, p. 83, n. 1 ; p. 88, n. 1 ; pp. 89 et 93].)

tiellement économique, ne tarda pas à se modifier, et l'évolution fut si rapide, si brusque pourrait-on dire, que déjà en 1188, quand le roi de France Philippe-Auguste devint maître de la cité, la gilde primitive ne fonctionnait plus en tant qu'association commerciale : elle était devenue la *Charité Saint-Christophe*, rouage important de l'administration urbaine chargé de la gestion des finances publiques (1).

Mais il ne faudrait pas croire qu'à cette transformation ait correspondu un amoindrissement de l'importance de Tournai au point de vue industriel et commercial : les riches archives du XIII^e^ siècle attestent qu'il n'en fut rien; en effet, la *lettre de foire* (2) est très répandue dès le commencement de ce siècle (3); des officiers particuliers, les *Voirs-Jurés* (veri jurati), apparaissent comme spécialement chargés de la passation des reconnaissances de dettes contractées entre marchands (4) ; la *draperie* notamment est très développée, elle occupe une bonne partie de la population et fait l'objet de règlements détaillés : en 1228, on entreprend la construction d'une *halle aux draps* (5), et,

---

(1) Cf. Léo Verriest, *La Charité Saint-Christophe et ses comptes du XIII^e^ siècle* (Bull. C. R. H., t. LXXIII, 1904, pp. 146-147). Dans un article paru en 1906, Dherbomez conteste que la Charité Saint-Christophe ait été primitivement une gilde marchande (*La question de la Charité Saint-Christophe à Tournai*, Bull. C. R. H., 1906, pp. 153-181). Nous avons à notre tour réfuté les idées de Dherbomez, qui sont absolument erronées et inacceptables (L. Verriest, *Qu'était la Charité Saint-Christophe à Tournai? Examen de la thèse de M. Dherbomez*, dans Bull. C. R. H., 1908, pp. 139-184; avec un plan).

(2) Sur la « lettre de foire », voy. Des Marez, *La lettre de foire à Ypres au XIII^e^ siècle. Contribution à l'étude des papiers de crédit* (Mém. de l'Acad. roy. de Belgique, coll. in-8°, t. LX, 1900-1901).

(3) Voy. Archives communales de Tournai ; actes privés.

(4) Une quantité vraiment prodigieuse d'actes de voirs-jurés nous a été conservée; Archives communales de Tournai et Archives de l'État à Mons, greffe scabinal de Tournai.

(5) Charte du 29 août 1228, conservée en original aux archives communales de Tournai et publiée dans Descamps, *Notice sur Walter de Marvis, évêque de Tournai* (Mémoires de la Société historique de Tournai, t. I, pp. 260-262). Cf. *ibid.*, pp. 155-156.

quarante ans après, on crée une seconde halle de commerce, dont la destination est minutieusement réglée par un acte du 10 novembre 1268 (1). Bref, l'activité commerciale et industrielle de Tournai grandit sans cesse et se manifeste au XIII[e] siècle avec une intensité vraiment extraordinaire.

L'artisan et le commerçant tournaisiens ne sont soumis alors qu'à une autorité officielle immédiate : le *consistoire des* **échevins** (2). Il appartient à ceux-ci de régler minutieusement l'organisation du travail (3), de fixer les salaires (4), de réglementer

---

(1) « ... Et si dissons et ordenons ke en le nouviele hale de Tornai, toutes gens puissent vendre et faire vendre dore en avant tous les veneus k'on i vent ore, si com cuirs tanés et nient tanés, toutes piaus, filès de laine, toutes manières de huves, toutes manières de borses et de coroies, toutes manières de coutiaus, poivre, chire, coumin, sarges, carpittes et briement toutes autres mercheries ke merchier portent por vendre, com mercherie, de vile en autre et c'on apiele communément mercherie, et non autre coses; ne nule coses k'on a vendues de chi à ore communément en le viés hale, ne poran vendre ne porter por vendre en le nouviele hale dore en avant. Et li capitles de le église devant noumée doit avoir et prendre en le viése hale 10 lib. de parisis par an en le partie de le vile u de le citet de Tornai, avoec les 25 lib. ke li capitles de le église de Tornai prendoit devant en le viése hale devant noumée... » (Charte originale du 10 novembre 1268, aux Archives communales de Tournai.)

(2) « Les échevins font leur ban et leur commandement que... », est la formule ordinaire des publications relatives au commerce ou à l'industrie.

(3) Cf. notamment les registres de la loi de 1275-1276, 1279-1280, 1280-1281, que nous avons publiés : Léo Verriest, *Institutions judiciaires de Tournai au XIII[e] siècle. Les registres de justice dits registres de la loi*. Tournai, Casterman, 1905, in-8° (Extr. des *Annales de la Société historique de Tournai*, t. IX, pp. 281-404).

(4) Voy. par exemple : Registres de la loi de Tournai (ci-dessus, note 2), mai 1276, 30 septembre 1281. Il est à remarquer que pour certains salaires les échevins fixent, non pas un taux invariable, mais le *maximum* exigible par l'ouvrier. Je signale en passant une ordonnance curieuse du 18 octobre 1356, relative au salaire des valets des teinturiers de guède : ces ouvriers sont embauchés pour une semaine entière, et l'on stipule que pour le lundi ils recevront 4 sous 4 deniers, pour le mardi 3 sous et 8 deniers et pour chacun des autres jours de la semaine 2 sous et 8 deniers (Archives de Tournai ; registre aux publications).

l'usage des poids et mesures (1), de surveiller étroitement, par l'intermédiaire d'un grand nombre de fonctionnaires spéciaux (2), la fabrication et la vente de tous les produits (3), de stipuler quelles pénalités (4) sont applicables à ceux qui contreviennent aux ordonnances, etc.

Mais l'échevinage, recruté parmi les bourgeois riches, détenteurs de la puissance économique et de la puissance politique, est tôt devenu un corps aristocratique, hostile à l'élément ouvrier et systématiquement opposé à toute émancipation de la classe inférieure.

Cet antagonisme, qui se manifeste nettement de bonne heure, existait sans aucun doute bien avant le moment où les documents du XIII$^{e}$ siècle nous en montrent les traces pour la première fois.

En 1279, tandis que des « téliers » de Tournai, vraisemblablement coupables de sédition, étaient prisonniers à Paris, une dizaine de « foulons », libérés après une détention de quinze jours dans les prisons de la ville « pour le mestier de le fou-

---

(1) Les règlements relatifs à cette matière sont assez nombreux et leur observance fait l'objet d'une surveillance sévère. Tous les poids et mesures étaient marqués du poinçon des échevins.

(2) Treize « hommes de la draperie », six « hommes du teint », sept « rewards des laines », cinq « hommes des treize » (de la draperie), cinq « hommes de le boule », neuf « hommes de le foulenie », un « scelleur des draps », cinq « percheurs des draps », neuf « hommes de le secce boule », trois « wardes des agneliers », dix-huit « wardes de le baterie à l'arket », etc.; « wardes » du pain, de la moutarde; surveillants préposés à la vente des vins, du poisson, de la viande, etc.; tous désignés par les *échevins*.

(3) Cf. Registres de la loi, de 1275-1276, 1279-1280, 1280-1281, passim (édition Verriest); Archives communales de Tournai, registres n$^{os}$ 39$^{B}$ et 39$^{C}$, passim; bibliothèque de Tournai, manuscrits n$^{os}$ 215 (XIII$^{e}$-XIV$^{e}$ siècles) et 216 (Registre de la loi, de 1302), passim, etc. Ce registre de la loi de 1302 va être publié par nous, incessamment, dans le *Bulletin de la Commission royale d'histoire*.

(4) Amende; confiscation de la marchandise de mauvaise qualité; interdiction d'exercer le métier pendant un certain temps, le plus souvent un an; etc.

lenie... qu'il empéechoient et destorboient », devaient jurer « sour sains... que jamais ne feroi(en)t ne pourcaceroi(en)t route, ne assanlée, ne aloiance contre lor mestier, ne contre le loi de le ville (1) ».

Il avait dû se passer de graves événements, et c'est bien certainement pour en éviter le retour qu'en 1280, alors qu'un mouvement révolutionnaire éclatait presque simultanément dans toutes les villes de Flandre (2) et au moment précis où (3) le patriciat tournaisien se groupait dans la *Confrérie des Damoiseaux*, on publie à Tournai un ban des Consaux interdisant formellement toute association de gens de métier. Voici le texte de ce ban :

« Le demars devant l'Ascention, fu il assenet et criet par tous les concitores de le hale et deffendut, sour 10 lb. et sour se comugne et sour l'amende des jurés, que tout cil ki estoient aloiiet à *aliance*, ne à *confrarie*, ne à *route*, ne à *assanlée de pui*, ne en nulle autre manière de *mestier*, si come télier, babineur, ourdeur, pareur, foulon, tendeur, tondeur, sarcisseur, taintenier, taneur, coriier, claueteur, boursier blant et noir,

---

(1) L'an de l'incarnation MCCLXXIX, lendemain dou jour Saint Crestofe, par 1 demerkes (mercredi, 26 juillet 1279), furent mis hors de le Fosse cist foulon ki ci apriès seront nomet, ki i avoient esté priès de XV jours, pour le mestier de le foulenie c'on lor métoit sus qu'il empéechoient et destorboient; et quant il furent huers mis de le Fosse, chescuns fiancha et jura sour sains, en le main Henri Pourret, provost de le comugne, pardevant XIX jurés, que jamais ne feroit ne pourcaceroit route, ne assanlée, ne aloiance contre lor mestier ne contre le loi de le ville, et si en assena chescuns à lui et au sien à quan qu'il avoit et à quan qu'il aroit partout. Tel sunt li non des foulons devant dis : Simons li Oiseleres, Jehans de Dotegnies, Jehans de Fives, Jehans Narins, Alars Makeriaus, Colins de Mouschin, Gilles de Lesdaing, Willaume de Ghant et Henris Morseaus.

Et Ysabeaus Pot à Feu estoit à ce jor devant dit en prison el bierfroit, pour chou qu'elle avoit pourcachiet par Tornai, as ostilles, deniers por porter sen baron à Paris, ki là estoit en prison avec les autres téliers de Tornai. » (Archives de Tournai, registre dit « de cuir noir », n° 39, fol. 58 r°).

(2) Voy. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. I, p. 358 (2e édition).

(3) Selon COUSIN, *Histoire de Tournai*, livre IV, pp. 81-82.

braielier, dorlotier, wainnier, mierchier, coutelier, fèvre, lormier, armoiier, cambier, goudalier, bouchier, pissenier de mer et de douche aiwe, navieur, talleur de piere et de dras, hugier, mairenier, drapier, carpentier, machon, cordier, barbieur, sainneur, boulenghier, vinier, loieur de dras, cordewanier, tout autre sure et viés chevatier, escohier de vaire oevre et autre, caufournier, lanier, fèvre, wantier, caudrelier, potier de keuvre et de tière, cretinier, wanier, détalleur, couletier, toilier, pinier, lautrenier, ligne-télier, pineresses, esbourresses, ne d'autre mestier ki ci n'est només, ki aloiiés soit à nulle aloianche, ne de pui, ne d'autre confrarie, ne de route, qu'il ne s'en melle très ore en avant, ne entre en confrarie nulle, sour le painne devant ditte (1) ».

Ainsi donc les artisans connaissaient trois modes d'association : l'*aliance de mestier*, la *confrarie* et l'*assanlée de pui* (c'est-à-dire la chambre de rhétorique), groupements qui n'avaient évidemment aucun caractère officiel et dont chacun était libre de faire partie ou de se désintéresser complètement.

Le ban de 1280 ne produisit-il pas tous les effets qu'on en attendait? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'on le renouvela en 1281 (2). D'autre part, li Muisis rapporte qu'en cette année 81 se machina une conspiration des tisserands contre les « rectores civitatis » (3). Les luttes sociales ont pris naissance : elles aboutiront, mais tardivement, au triomphe des gens de métier.

On ne possède pour le XIII[e] siècle aucun recueil, postérieur à 1281, des ordonnances du Conseil de ville, mais heureusement celui de la célèbre année 1302 est parvenu jusqu'à nous. Nous y

---

(1) Léo Verriest, *Institutions judiciaires...*, pp. 73-74.

(2) Idem, *ibid.*, p. 117.

(3) « Anno M° ducentesimo octogesimo primo, magna pars hominum texentium conspiraverunt contra rectores civitatis; et fuerunt aliqui capti ex quibus unus, Roussiaus li Kos nominatus, fuit per equos tractus et suspensus... » (*Chronique... de Gilles Le Muisit*, édit. Lemaître, Paris, 1905, p. 35). — Cf. Pirenne, *Histoire de Belgique*, I, p. 358.

retrouvons les gens de métier en pleine effervescence et aux prises avec leur redoutable ennemi, l'échevinage; comme partout, les artisans de la draperie (1), et spécialement les tisserands, tiennent la tête du mouvement : le 6 juillet 1302, il est question de lettres secrètes envoyées par les « téliers » de Tournai à ceux de Lille et à ceux de Gand; ces téliers se sont même fait confectionner un sceau, et l'enquête ouverte au sujet de ce sceau établit « qu'il y avoit ens 2 saiiettes et une rue d'espoulier (2) ». Les compagnons téliers se réunissent clandestine-

(1) Parmi lesquels, comme leurs noms le prouvent, il y avait beaucoup de Flamands.

(2) Jehans Hardis, téliers de delà Escaut, dist pardevant les jurés que il et Willemès li Karetons. ki maint en Sannehart et Piérès de Lille, qui maint en Glategni et Biertoulès Faveriaus, télier, portèrent à Lille as pezeurs une lettre séelée dou séel des teliers et presta Zouvins de Sannehart 10 sols de se bourse as 4 compagnons devant nommés pour faire leur despens; mais ne set ù li séaus fu pris ne quele fourme estoit ou séel... que Gontiers de le Wele wardoit le séel et que Piérès de Lille devant dit dist que il et Piérès li Tuilliers, li téliers, Ernous de Brakehan et Hanekins ses fius, de le rue Castelaine, furent as lettres escrire et Mikious li Roketeres escriut les lettres et Robiers Buske fu au deviser les lettres; et Jehanès Loupars, qui maint en le rue Castelainne, porta lettres à Gant, séelées dou séel des téliers, lequel Gontiers de le Wele wardoit, et dist que Jehane li femme Jehan Louppart assanla les compagnons et que il en ala à Piéron le Tuillier; et dist que Jakemes del Atrie, frères le dit Piéron kierka le lettre à la femme celui Jehan huers de no justice pour porter à Gant, quar li dis Jehans estoit adont criés de no vile, si qu'il dist.

» Et dist que Bertoulès Faveriaus est chius ki plus va soumonre les compagnons et dist aussi que Piérès . . . ki maint en le rue de le Val, téliers, est coustumiers d'aler entour as compagnons; et dist que il n'i vit onques aler Colart le Forestier 3 fies, mais il li a veut aler aucunes fies.

» Jakemes de le Wele dist que Gontiers de le Wele wardoit le séel devant dit. Gontiers, frères celui Jakeme dist qu'il, Jakemes ses frères et Robiers Buske kerkièrent le séel au priestrie de le Mazelainne pour délivrer à Jehan d'Estainbourch et as preudommes de le poroffie Saint Jakeme de Tournai; et dist que il avoit II saiiettes ou séel; et dist que une lettre en fu séelée ki fu portée à Lille de par les téliers, as parcheurs à Lille.

» Robiers Buske dist qu'il savoit bien, III ans a passet, que Gontiers dessus dis wardoit le séel et dist qu'il avoit ens II saiiettes et une rue d'espoulier.

ment et on parle de leurs assemblées les 6 et 9 juillet 1302 (1).

Une doctrine égalitariste est même formulée : le 31 août, c'est-à-dire cinq semaines après la bataille de Courtrai, un certain Jehanès Quarés est jeté en prison pour avoir dit que *tout le monde devrait posséder la même fortune* (2). Bref, les artisans s'agitent sans trêve pendant toute cette année 1302, ils sympathisent avec les Flamands, et le Magistrat a toutes les peines du monde à étouffer les manifestations anti-françaises (3).

En avril 1307 éclate une émeute au sujet de laquelle li Muisis nous a transmis force détails (4) : le Magistrat ayant décidé de lever une taille, le commun, dirigé par les tisserands et les foulons, s'assemble sur la Grand'Place, injurie les collecteurs de l'impôt et va jeter à bas les portes de la ville; les magistrats — *potentes et divites*, dit expressément le chroniqueur, — n'opposant aucune résistance, le tumulte ne fit que croître à la faveur de la nuit; de grand matin, les séditieux se rendirent chez les connétables (5), exigèrent qu'on leur remît les enseignes de la

---

» Willemès li Karetons, tiscerans, dist qu'il ne porta mie à Lille as pezeurs le lettre et qu'il ne savoit nient dou séel et puis quant Hardis li dist que il i avoit estet chius Willemès dist que ce fu voirs, mais il l'avoit ouvliet. Souvins dist que il presta x sols dou sien as III compagnons ki alèrent à Lille, lesquels il ne reut onques et non pour quant li eurent encouvent à rendre moult grans plentés des compagnons ki furent en l'enclostre » (Biblioth. de Tournai, ms. n° 216, fol. 82 v°-83 r°). On lit en outre sous la date du 21 août 1302 : « Jehans li Tonnuiers de Gant, téliers, ki fu pris par nos sodoiers, fu appielés devant le Consel et dist qu'il ne savoit parler des couvenences que Thumas Mieze de Poperinghe, téliers, avoit faites as téliers de Gant » (Ibid., fol. 85 v°).

(1) Voy. la note ci-dessus; et : « Jakemes de Blandaing, dis de le Cambe, dist que Piérès Wikars assanla à le v[...]darrainnement les tiscerans » (Ibid., fol. 83 r°).

(2) « Jehanès Quarés, de Tressin, dist que ceskuns devroit avoir autant d'avoir li uns que li autres, pour lesqueles paroles et autres il fu mis en le fosse le darrain jour d'auoust. » (Ibid., fol. 87 r°).

(3) Houtart, *Le patriotisme dans l'histoire de Tournai*, p. 14 (Tournai, Casterman, 1905).

(4) Chronique citée, éd. Lemaître, pp. 40-44.

(5) Une étude spéciale des fonctions des connétables serait du plus haut intérêt.

ville et s'emparèrent des gens de loi qu'ils enfermèrent isolément dans diverses prisons.

Mais une circonstance inattendue vint subitement calmer les esprits : un orage épouvantable, accompagné d'une pluie torrentielle, s'abattit sur la ville et dispersa les émeutiers. Le lendemain, le peuple s'en fut à l'abbaye de Saint-Martin consulter Mathieu de Haudion sur la conduite qu'il fallait adopter : Haudion fut d'avis qu'il importait que la ville ne restât pas sans loi, sous peine de voir le Roi profiter de la situation pour supprimer le droit de commune; on décida en conséquence de nommer sans tarder de nouveaux magistrats, et l'élection eut lieu le jour même (1).

Ainsi, l'émeute d'avril 1307, pas plus d'ailleurs qu'une nouvelle conspiration des foulons ourdie en novembre de la même année, ne produisit aucun résultat au point de vue démocratique; point de progrès vers l'organisation corporative : le régime ancien reste debout, l'échevinage conserve la haute main sur tout ce qui concerne le commerce et l'industrie.

Mais l'idéal des artisans n'en subsiste pas moins, immuable : ils gardent l'espoir de conquérir un jour des droits politiques et de se donner, librement, une organisation corporative complète.

A tout moment, des conciliabules, dans lesquels les tisserands et les foulons jouent le principal rôle, sont découverts par le Magistrat qui sévit avec rigueur contre ces fauteurs de désordres (2). Les quelques confréries religieuses qui existent sont

---

(1) Une chronique inédite de Tournai (Bibl. royale, n° 7383) ne consacre que quelques lignes aux événements de 1307 : « L'an MIIIcVII, le Xme jour du mois d'apvril, par lundi, se révella et rebella le commun de le cité de Tournay, et fu III jours sans loy, et lendemain quéy le tonnoire ou moustier Saint Piat de Tournai et le merquedi fist-on loy toutte nouvelle... »

(2) Ainsi : 25 février 1317 : Quatre tisserands bannis à perpétuité « pour maize renommée de route et d'assanlée et de conspiration dont il estoient en le cyté et 15 jours en le Fosse... » (Registre de la Loi de 1316-1317, Archives de Tournai.)

11 mai 1317 : Huit tisserands bannis à perpétuité « comme mauvais pour route,

d'ailleurs étroitement surveillées; en 1322, on punit d'une amende de 10 livres et on condamne à la perte de la bourgeoisie ceux des *fruitiers* qui, à l'encontre des prescriptions du Conseil, ont revêtu un « warde-cors » ou un chaperon le jour de leur fête patronale : on leur ordonne de vendre leur « warde-cors » et leurs chaperons et on leur interdit d'avoir désormais une caisse commune (1). Toute tentative d'émancipation est enrayée : l'échevinage entend ne rien céder de ses droits et maintient intacte sa politique d'exclusivisme.

Cependant, en 1365 les luttes sociales renaissent, plus ardentes que jamais. La perception prochaine de « pluiseurs maletotes et gabelles » sert de prétexte à l'émeute (2)-(3). C'est le soir du 2 février que les troubles commencent, et comme toujours les tisserands sont à la tête du mouvement. Une foule énorme d'ouvriers et de gagne-petit avait assisté à l'affermage de l'impôt : quand le prévôt sortit de la halle du Conseil, il fut accueilli par des injures; une bagarre s'ensuivit, dont quelques meneurs profitèrent pour aller au beffroi sonner la « bancloque » et le « wigneron »; on cria : alarme! alarme! la

---

pour assanlée et conspiration qu'il ont fait en no justice de leur mestier... » (Registre de la Loi de 1316-1317, Archives de Tournai.)

6 février 1319 : Six foulons bannis à perpétuité « pour renommée de route et d'assanlée... » (Registre de la Loi de 1318-1319, Archives de Tournai); etc.

(1) « Tout cil qui eurent wardecors et caprons des fruitiers quant il portèrent leur candelle à Saint-Quentin, à 10 libvres et leur commune, pour chou que il désobéirent au Consel de le ville. Et que d'ore en avant il ne viestent mie leur wardecors, ains les vendent ou il en facent leur profit en autre manière; et que d'ore en avant il ne macent point d'argent en boiste, sour 10 libvres; 18 jours en may. » (Reg. de la Loi de 1321-1322, Archives de Tournai.)

(2) « Le diemenche secund jour de février qui fu jour de le Candeler l'an mil CCCLXIIII, commotions du peule se esmeut en Tournay et de nuit, à le cause de che que on voloit allever chertaines impositions en le ville... » (Registre de la Loi, n° 136, Archives de Tournai.)

(3) Sur cette émeute et toute la période 1365-1368, voy. notamment : *Chronique des Pays Bas, de France, d'Angleterre et de Tournai*, dans De Smet, *Corpus chronicorum...*, t II, pp. 205-240.

commune s'arma et l'agitation ne se calma point de toute la nuit (1). Au petit jour, tandis qu'une bande de manifestants errait encore par les rues de la ville, « criant et braïant », le gouverneur Oudart de Renty (2) s'entretint avec quelques-uns des connétables que le peuple avait été mander, et, accompagné de l'évêque, il se rendit sur la Grand'Place; tous deux « saluèrent le commun, puis allèrent à l'uis de le halle »; là, l'évêque harangua la foule et l'assura que le gouverneur et lui étaient tout à fait ignorants du projet de gabelle (3). Dès lors la confiance du commun leur fut acquise et, immédiatement, les gens de métier purent formuler leurs desiderata; c'étaient :

1° Le rétablissement par le Roi du régime politique de 1332-1340 (4); « car ils ne voloient plus estre gouvernés par les gros bourgeois »;

2° La destitution et l'emprisonnement des magistrats de la veille, coupables d'avoir dilapidé les finances communales;

3° La restitution aux métiers de leurs « bannières et pignons... pour euls raloyer se besoing estoit » (5).

Le gouverneur dut accéder, sans tergiverser, à ces revendications. On alla donc à l' « artillerie » de la ville, chercher les

---

(1) Lire les détails dans De Smet, *Corpus chronicorum...*, t. III, pp. 206-209. (*Chronique des Pays-Bas, de France, etc.*)

(2) Envoyé par le Roi à Tournai, en décembre 1364, il avait été accueilli à bras ouverts par la population (convoquée par paroisses), très mécontente de la gestion du magistrat (De Smet, t. III, p. 205).

(3) De Smet, *ibid.*, pp. 209-210.

(4) « ... avoir le loy telle qu'il avoient du temps Piere de le Marlierre » (De Smet, t. III, p. 210). — Un arrêt du Parlement de Paris, du 4 juillet 1332, avait supprimé la « commune » de Tournai; le gouvernement de la ville fut alors confié par le Roi, d'abord à son conseiller Jean de Casteler, assisté du sergent d'armes Pieres des Marlières, ensuite à celui-ci seul, « gardien », puis « gouverneur », de 1332 à 1336 ou 1337; le 15 juin 1337, le gouverneur était Ferris de Dinisy. La « commune » fut restaurée en 1340. (Voy. Archives de Tournai, Reg. de la Loi, a^is 1332-1340. Cf. Dherbomez, *Les constitutions de Tournai sous Philippe de Valois* [dans Nouv. Rev. hist. droit..., 1906], pp. 351 et suiv.).

(5) De Smet, *Corpus chronicorum...*, t. III, p. 210.

quarante-trois bannières qui y étaient enfermées : elles furent immédiatement remises aux différents métiers groupés selon une certaine « ordenanche » (1) (2) et toute la population,

---

(1) Ordenanche des mestiers faite et ordenée par toute le communauté quand le tourble fu en Tournay à le Candeler l'an mil CCCLXIIII : blaiier — miésier, chiervoisier et goudalier — mierchier — détailleur — drapier (et tendeurs de draps) — tisserant — foulon — tondeur de grand forches — [tendeur de draps] (*a*) — taintenier de woede et leur vallet — taintenier de boullon, sargeur et kutilleurs — bouchier — piscenier de mer et de douche yauwe — lanier — bateur à l'arkait — taneur, conreur — cordewanier et sure — basenier et chavetier — coriier, tasseteur et espinglier — boursier — cousturier de draps — monnier — boulenghier — navieur — vinier — carpentier — soyeur d'ays — cuvelier, carlier et hugier — fustaillier et barbieur — machon et tailleur de piere — couvreur de tuille, de res, de glui et plakeur — vairier et aignelier — peletier de viése oevre — caucheteur — viesswarier — [tapisseur et kiutilleur] (*a*) — cordier, ghohorier et crasseur — fruitier — courtilleur de dechà Escaut et de delà — moulekinier — tisserant de toilles, marchant de toilles et cureur — orfèvre et pointre — fèvre, armoyeur, bateur, siellier, caudrelier, coutelier, wainier et tauleteur. (Archives de Tournai, 1er cartulaire, fol 190 v°.)

(2) Une chronique inédite de Tournai (Bibl. royale, ms. n° 7383, fol. 26 r°-v°) donne, au sujet de la répartition des bannières et du nombre d'artisans qui se groupèrent sous chacune, de précieux renseignements que je ne puis me dispenser de transcrire ici :

« ... et après ces ordonnances faittes, requirent à Messire Oudart les mestierz que ilz peuissent avoir chascun mestier banière, pour yaux mieux raliier et plus tost se mestiers est et pour mieux servir le Roy ; et li Consaus respondirent : nous en parons à monseigneur aussy; dont en parlèrent cil et eurent d'acort que li Consaux le voloit bien; adont fist-on semonse par mestiers et leurs esleus leur dirent : biau seigneur, vous avez requis de avoir banières chascun mestier et li seigneurs et li gouverneur de le loy le vous accordent. Adont firent de chascun mestier pour chascune cincquantaine une banière, et pour chascune x ung pignon, et de chascun mestier son enseigne. Adont crian que chascun se mesist desous banière, ceux qui n'y estoient point, de mestier, qui avoient leur mantion en le ville et en y eubt biaucop qui sievirent (*sic*) (*b*).

*Le nombre des banières.*

(*a*) Barré dans le texte.

(*b*) Probablement pour : *s'i mirent.*

répartie topographiquement, fut embrigadée sous les enseignes des « gens du commun » (1).

Le lendemain, on procéda à l'élection d'une nouvelle

---

Item s'ensieut le nombre des gens qui estoient en banière et combien et de quelz mestiers, sans les varlès et ceux qui ne sont en banière.

Blayers et brasseurs, ensamble cent et XVI hommes.

Mierciers de touttes manières, cent hommes.

Drappiers de secq et de vent, C et XX hommes.

Tisserans de secq et d'oint, Vc hommes.

Foulons de draps, IIIIc hommes.

Tondeurs de grans force, CVI hommes.

Tainteniers de wede et de boullon et leur varlez, C et XXXIIII hommes.

Bouciers et cabarès, cent et XXII hommes.

Pissenier de mer et de douce yaue et navieurs, CXXX hommes.

Laniers, conreurs et taneurs, CXXXV hommes.

Batteurs à l'arket, CXL hommes.

Cousturiers de dràps, IIc hommes.

Cordewaniers, sures, baseniers et chavetiers, CXXXVI hommes.

Coriiers, tasseteurz, boursiers, CXIIII hommes.

Monniers, fourniers, cent XXXII hommes.

Vinniers, sacqueurs, nonceurs, C hommes.

Carpentiers, esquoireurs, cent X hommes.

Cuveliers, carliers, hugiers, tapisseurz, vieswarier, quieuteliers, CXXII hommes.

Fustailliers, barbieurs, machons, tailleurs de pierres, CXX hommes.

Couvreurs de tieule et de ros et de gluis, placqueurs et orfèvres, cent XVI hommes.

Vèrier, aignelier, peletier, CX hommes.

Gorliers, crossiers, frutiers et cordiers, CXVI hommes.

Courteilleur de chà Escauld et delà, IIc et XX hommes.

Moulquiniers, teilliers de toilles, cent XII hommes.

Fèvres, armoyeurs, batteurs, sielliers, caudreliers, couteilliers, wainniers, tauteleteurs et pottiers d'estain, cent LXX hommes.

Somme tous ceulx qui se mirent desous les banières des mestiers, XXXIXc et IIIIXX XI hommes. »

(1) Il paraît bien du moins en avoir été ainsi, à lire une ordonnance du 12 février 1365, publiée en ces termes : « Que tout ostelent et couletier et *tout autre* qui ne sunt mis en banière s'i machent à nuit de jours *à la plus prochaine banière dou lieu ou il demorront*, sans caus esle [...], sans faire banière ensamble, sur 10 lb. » (Archives de Tournai, Registre des publications.)

« Loi » (1), puis à l'organisation d'un service de guet confié à quatre hommes de chaque métier, les tisserands, comme étant les plus nombreux, devant seuls fournir huit hommes (2); et le 5 février, conformément à un ban publié par le gouverneur au nom du Roi (3), chaque métier élut deux de ses gens « pour aler en halle, avoec les Consauls, quant besoing seroit et qu'il y seroient mandés » (4).

Les métiers étaient ainsi, d'emblée, associés à la vie politique; ils avaient désormais des représentants directs au sein du gouvernement local et, de la sorte, une des aspirations les plus ardentes du parti populaire se trouvait satisfaite.

Mais il importait maintenant d'assurer la stabilité du nouveau régime et d'obtenir que le Roi le consacrât par une charte dûment scellée. On envoya donc à Paris, immédiatement, une ambassade composée de trois personnes (5). Le Roi accorda des lettres de rémission portant que la ville serait désormais administrée par le gouverneur de Lille « comme elle fu... par Pierre de la Marlière » (6), mais il ajourna sa décision quant à la « confirmasion des banières » (7).

Les métiers, toutefois, ne renonçaient point à leur conquête politique : le 19 mars (8), sitôt après que la « Loi » fut renou-

---

(1) Le diemenche secund jour de février... et le mardi ensivant, qui fu III jours dou dit mois, fu li lois renouvelée en le manière qui s'ensiut : ... (Archives de Tournai; Registre de la Loi, nº 136. Cf. De Smet, *Corpus chronicorum* .., t. III, pp. 211-212.

(2) De Smet, *ibid.*, t. III, p. 212.

(3) *Ibid.*

(4) De Smet, *ibid.*, t. III. p. 213.

(5) C'étaient Jean de l'Euwe (al. de l'Aywe), Jacques Davelin et Tassart du Puch.

(6) Archives de Tournai, original scellé, mars 1365 (n. st.). — Cette charte rapporte ce qui s'est passé lors des troubles de février et ce que le gouverneur de Lille fit en ces circonstances. — Selon la Chronique (De Smet, t. III, p. 216), il y aurait eu deux chartes distinctes.

(7) Cf. De Smet, pp. 213-217.

(8) Et non le 18, comme le dit la Chronique (De Smet, p. 217).

velée (1), ils « refirent nouviaus esleus », tout comme s'ils avaient usé d'un droit désormais incontestable, et, le jour même, ils sollicitèrent et obtinrent du gouverneur — homme assurément habile — sept lettres scellées « qui fasoit mension que le gouvreneur *contraindoit* cascun mestier d'eslire n hommes pour aler en halle, pour lui consélier, toutte fois que besoing seroit » (2) (3).

Les bannières se donnaient ainsi l'illusion d'un complet succès.

Illusion, en effet ! Car si, depuis lors et jusqu'en février 1367, les élus des métiers et ceux-ci mêmes furent appelés très souvent aux assemblées de la « halle » (4), le gouverneur royal manœuvra cependant avec tant de diplomatie qu'en fait l'action des représentants populaires resta maintenue dans d'étroites limites et qu'il sut arrêter, sans qu'il y parût, l'élan de la démocratie.

Aussi bien, les satisfactions données aux métiers ne suffirent pas à ramener le calme dans les esprits et, pendant toute l'année 1365, l'atmosphère resta très trouble (5). A tout instant, l'antipathie réciproque des « gros bourgeois » et du « commun » donne lieu à de vifs incidents qui menacent de déchaîner toutes

---

(1) « L'an mil CCCLXIIII, le mierquedi XIX^e^ jour dou mois de march, fu li lois renouvelée de par le Roy no sire, en tele manière que elle estoit pour le temps Piéron de le Marlière; et estoit gouvreneres de Tournay Messires Oudart de Renti... » : 30 « *esliseur* » (paroisse de Notre-Dame : 6; Saint-Piat : 6; Saint-Pierre : 2; Saint-Quentin : 5; Saint-Jacques : 4; Saint-Brice : 5; Bruille : 2): 20 *jurés*; 14 *échevins*; etc.

(2) De Smet. p. 217.

(3) C'est assurément de ces lettres qu'il s'agit dans le texte suivant, transcrit dans le 1^er^ cartulaire de la ville (fol. 190 v°), à côté de la liste des quarante-trois bannières : « Che sunt cil qui ont les lettrez pour les eslus des mestiers : Notre Dame, Andriu d'Escanafle; S. Piat : Jaquemart Vitoul; S. Piere : Jakemes de le Planke; S. Quentin : Bertremiu Canivet; S. Jaqueme : Jehans Galait; S. Brisse : Amiraut; Le Bruille : Watiers Moussars ».

(4) Voy. De Smet, *Corpus chronicorum...*, t. III, pp. 214-240.

(5) Voy. De Smet, *ibid.*, t. III, pp. 215-230.

les colères (1). Le 1er septembre notamment, de graves désordres se produisent : un grand nombre de tisserands et d'autres artisans, armés d'arcs ou d'outils de toutes espèces, s'assemblent sur la Grand'Place et y font « conspiration et route » contre des commissaires envoyés par le Roi; le Magistrat est obligé de sévir contre ces dangereux « esmouveurs du commun » (2). En mars, en avril, en juin 1366, on expulse encore des fauteurs de désordres (3). Bref, tout alla au plus mal jusqu'à ce que le Roi, averti de ce que les habitants de Tournai étaient « en plus grande discord et émocions l'un contre l'autre que para-

---

(1) Voici un de ces incidents. Le 11 avril, le *drapier* Jean de Velaine, juré de la ville, invective un *tisserand* appelé Hanekon et lui dit, en présence de plusieurs personnes : « Par le sanc que Dieu respandy, qui en coperoit les tiestes V u VI de ceschun mestier, li aultres seroient plus paisibles! » Velaine fut aussitôt dénoncé, cité en justice et condamné, par défaut au bannissement perpétuel. (De Smet, *ibid.*, t. III, pp. 217-218.)

(2) Archives de Tournai, Registre de la Loi, n° 136, fol. 145 r°... « Jaquemart Grissant, à tous jours, comme mauvais et pour ce que il, qui banis estoit de le ville, s'i est rembatus en venant sur le markiet avoech aucuns des tisserans à l'encontre de le banière dou Roy, en faisant conspiration et route contre le Roy no sire et ses gens; le joedi 18e jour de septembre [1365]; et prouvé par le femme Jehan Kakin, par Hanekin dou Frasne... »; — « Jehans de Sémeries, Hanekin Housiel, Colin Bigherue, Jakemes Punet dit Buridan d'Orge, Estiévenart Ruffin, Jaquemart Nasait, Reniel de Chierve, vieswarier, Colin de Boulogne, chascun à tous jours comme mauvais et pour le conspiration et route que il ont faite en le cyté de entroduire aucunes boines gens de leurs mestiers à faire commotien à l'encontre de le banière dou roy no sire et ses gens: fait le venredi 19e jour de septembre »; — « Grars Grouls, caudreliers, à tous jours, comme mauvais, pour les oultrageuses paroles que il a dictes, à Saint Martin, à l'encontre des commissaires dou Roy no sire, en esmouvant et faisant commotion en le ville à l'encontre des dis commissaires, audit jour [13 octobre 1365] »; — « Willemes li Vieswarierz, à tous jours, comme mauvais, pour le soupechon de che que il estoit renommés d'avoir fait conspiration et route en venant à arc et à sayettez contre le banière dou Roy no sire et de ses gens; fait le merkedi X jour de décembre »; — etc... — Cf. De Smet, *Corpus chronicorum...*, t. III, pp. 225-226.

(3) Voy. Registre de la Loi, n° 136.

vant » (1), trouva à cette situation un remède qui devait avoir pour conséquence de faire tomber le régime démocratique (2) : il *supprima le droit de commune* (3), décrétant que désormais la cité serait « entièrement, sans moyen, en (sa) main et sous (son) gouvernement (4) ».

Les métiers s'inclinèrent humblement. Les magistrats destitués en 1365 s'étant acquittés de l'amende de 18,000 livres à laquelle ils avaient été condamnés (5), les colères du « commun » semblaient assouvies; elles le furent tout à fait — du moins momentanément — lorsque, le 20 février 1367, le jour même de l'élection des nouveaux conseillers de gouvernement (6), Watier Wettin fut venu, au nom des riches bourgeois, demander au peuple son pardon et lui proposer la paix (7).

La paix fut faite et le nouveau gouverneur, Enguerrand

---

(1) Préambule de la charte royale de février 1366-1367, supprimant la commune. (Voy. Pièces justificatives.)

(2) Si l'on peut appeler ainsi cette organisation politique éphémère qui ne reçut jamais de consécration absolue, mais qui fut simplement admise par le gouverneur royal.

(3) Comme Philippe de Valois l'avait fait en 1332 (voy. *supra*, p. 14, n. 4).

(4) Charte de suppression de la commune, février 1366-1367 (voir ci-après, nos Pièces justificatives).

(5) De Smet, *Corpus chronicorum...*, t. III, p. 234.

(6) « L'an MCCCLXVI, le mardi XVI[e] jour de février, nobles hom Messires Engherran Doedin, chevaliers, conseilliers dou Roy no sire, par le virtu d'un mandement dou Roy no sire, se comparu et fu ordenés de par ycellui signeur gouvreneres de la ville de Tournay, pour gouvrener la haute justiche seuls et pour le tout et liquels volt et requist à avoir conseilleurs pour lui aidier et consellier ou fait dou dit gouvernement. Et pour eslire ses conseilleurs furent esleu *par parroches* les persones qui s'ensiuent, et se fist li élections le samedi XX[e] jour de février », etc. (Archives de Tournai, Registre de la loi, n° 136.)

(7) De Smet, *Corpus*, t. III, p. 239. Voici les paroles que la chronique met dans la bouche du gouverneur royal, quand il présenta au peuple Watier Wettin : « Bonne gens, véchi sire Watier Wettin, qui est chi envoyés de par aucuns des bourgois qui ont estet prisonniers, lesquelz vous prient, de par luy que vous leur voelliés tout pardonner et qu'il puissent demorer à pais avoecque vous et vous avoec eus : et se on leur a aucune cosse meffait, il pardonnent tout ».

Doedin, profita des bons sentiments qui régnaient de part et d'autre pour prier les *élus des métiers* de lui remettre leurs pignons et leurs bannières. Par une amère ironie, le dernier rôle que jouèrent ces élus (1) fut d'abandonner ainsi, bénévolement, les emblèmes qui symbolisaient leurs plus chères aspirations.

En définitive, le gouvernement démocratique instauré en 1365 échouait lamentablement, les métiers ne conservant de cet essai nul avantage au point de vue *politique*.

En fut-il du moins autrement quant à l'*organisation corporative?* Point du tout : les TISSERANDS (2) s'étaient bien fait octroyer, en juillet 1365, des lettres-royaux confirmant des statuts professionnels qu'ils avaient adoptés de commun accord (3), mais dès le 20 avril suivant ils devaient reconnaître que cette charte avait été obtenue subrepticement et renoncer aux privilèges qui y étaient inscrits (4); le 28 avril 1367, une nouvelle charte royale décrétait que les tisserands « se tiendr(aient) » désormais « quant au fait de leur mestier, à l'ancienne coustume et usage » de (la) ville » (5); et en octobre 1369, on procédait, pardevant le gouverneur royal, à la liquidation des dettes « que le

---

(1) Cf. DE SMET, *Corpus chronicorum*..., t. III, p. 240, lignes 22-25.

(2) La charte royale de juin 1366, publiée ci-après parmi nos Pièces justificatives, nous apprend que les tisserands étaient alors environ **360**. La Chronique publiée par De Smet parle (t. III, p. 227) d'un convent où se seraient trouvés 200 à 300 tisserands (a° 1365). D'après la même chronique (p. 225), la population de Tournai aurait été alors de 30,000 à 31,000 habitants. — D'autre part on lit dans la chronique inédite de la Bibliothèque royale (n° 7383. fol. 8 v°-9 r°, dans le chapitre intitulé « *Comment la ville perdy se loy* » (a° 1332) : « Item et quant li prévostz, jurés, eschevins et eswardeurs de Tournai sceurent les nouvelles de l'arrest contre yaux et le ville, il se déportèrent de faire loy XII jourz ou environ, fors mais li XIII hommes tous jourz excercèrent leur office pour le peuple à ceux de le drapperie, car elle estoit adont moult grande et adont avoit bien en Tournai XXII^c OSTILLES ». (Cf. COUSIN, *Histoire de Tournai*, livre IV, p. 124).

(3) Voy. nos Pièces justificatives, août 1365.

(4) Ibid., juin 1366.

(5) Ibid., 28 avril 1367.

mestier devoit » (1). A l'insuccès final dans l'ordre politique s'ajoutait la débâcle financière.

Pas plus que les tisserands, nul autre métier ne tira avantage, au point de vue *corporatif* ou *professionnel*, des événements de 1365 (2) : point d'autonomie, point de doyens ou de chefs quelconques, point de juridiction, point de caisse commune, point de droit de réglementation ; l'échevinage se réservait, comme par le passé, la haute main sur toute l'organisation du travail (3).

Et si l'on interroge, d'un vaste coup d'œil, les archives de tout le XIV^e^ et du commencement du XV^e^ siècle, on y découvre, à tout moment, des traces de la méfiance de l'autorité communale à l'endroit des classes ouvrières. Presque régulièrement, on interdit aux tisserands, aux foulons, aux batteurs à l' « arket » et, en général, à tous gens de métier, de se trouver ensemble dans les tavernes ou ailleurs, à plus de quatre, de sept ou de dix (4).

---

(1) « Que tout li tisserant de ceste ville qui volra aucune chose contredire as comptes que ont rendu li esleu de par eulx à kachier et paiier les debtes que ledit mestier devoit, se voist pardevers Monseigneur le gouverneur devens demain... » (Archives de Tournai, Registre des publications, n° 337^A^.)

(2) On peut, tout au plus, noter ceci : au lendemain des troubles on voit les échevins fixer le prix du pain « par l'acort de plusuieurs boines gens fourniers » (Archives de Tournai, registre n° 39^B^, fol. 85 v°, 1^er^ octobre 1365) et arrêter des ordonnances pour les « loieurs de draps », « lisqués ordenances ychil loieur ont eu pour agréaule » (même registre, fol. 93 r°, mai 1366). [Ces ordonnances mentionnent un « maïeur » des loieurs.]

(3) Voy. les *registres aux publications* (passim) et le registre n° 39^B^. Ainsi : 1380, ordonnance *des trois consaux* relative aux draps velus : « ... item y ara certains wardes ad ce cognoissans, fais et ordonnez par les *eschevins*... » (Reg. 39^B^.)

(4) Voici quelques-unes de ces interdictions : 19 janvier 1328-1329 : on bannit pour un an Lotars li Bruns et six autres individus « ... tout bateur à l'arket... pour chou que il ont but tout 7 ensanle en le tavierne, contre le ban de le vile... » (Registre de la loi) ; — 26 août 1353 : « que bateur à l'arket ne puissent boire ensamble, as bienvenues de leurs *compaignons* ne en autre manière, plus grand nombre que 10 ensamble, sur estre banit à 1 an » (Registre aux publications) ; — 14 avril 1366-1367 [c'est-à-dire donc quelques semaines après la déchéance du gouvernement démocratique] : « Que dore en avant il ne soient tisserant aucun qui en le juridicion de Tournay fachent assambléez aucune sans le licence et congiet

Les chartes constitutionnelles de mai 1333 (1), d'août 1340 (2) et du 6 février 1370-71 (3) stipulent expressément que dans un même consistoire (eswardeurs, jurés, échevins) il ne peut y avoir plus de *deux* ou de *trois* hommes exerçant le même métier. Les artisans flamands, avec lesquels — dès au moins 1280 et à travers tout le XIV^e^ siècle — la démocratie tournaisienne fut toujours en communion d'idées, sont constamment tenus en suspicion : le pouvoir communal tolère simplement leur présence à Tournai et ils sont l'objet d'une surveillance spéciale (4) (5). Les *confréries* non plus, dont le Magistrat s'efforce

---

de Monsigneur le gouverneür, ne ne voisent boire en cabarès, en taviernes, ne ailleurs, plus de 4 ensamble, sour estre banit... » (Registre aux publications); — février 1405-1406 : défense aux tisserands, foulons, batteurs à l'arket et autres gens de métier de s'assembler sans licence des prévôts et jurés, ou d'aller boire dans les tavernes à plus de quatre (registre aux publications); — 31 août 1406, 27 avril 1409, 18 janvier 1412-1413, 25 février 1412-1413, 9 mars 1414-1415, 13 décembre 1419 : mêmes défenses. (*Ibid.*)

(1) « Item, que en l'office des elliseurs, des jurez et des eschevins ne puissent estre plus de deux homes d'un mestier ensemble ». (Archives de Tournai; original scellé.)

(2) « Item, que en l'office des jurez, des eschevins et des eswardeurs ne puissent estre plus de trois hommes de un mestier ensemble ». (Archives de Tournai, original scellé).

(3) « Item, que en l'office des jurez, des eschevins et des eswardeurs ne puissent estre plus de trois hommes d'un mestier ensemble ». (Archives de Tournai, original scellé).

(4) Voici des textes bien significatifs. Et d'abord quelques-uns que je *choisis* dans le si intéressant livre mixte (ordonnances du magistrat et condamnations) de 1302 (Cf. *supra*, pp. 9-11) : — 2 mai 1302 : « Gosses des Kans et Colins li Forestiers, Jakemes li Kas, Jehanès de Sour le Pont voelent le vile trahir et chius Jehanès de Sour le Pont avoit fait faire I saiel pour aloier à chaus de Gant, si cum Bruyans dist à Jakemon le Rate à Antoing » ; — 13 juin 1302 : « Que il ne soit nus bourgois, ne coukans ne levans en le cité de Tournai, ki voist ne envoit à Bruges, sour le tieste coper et sour perdre tout sen avoir »; — 19 juin 1302 : « Que nus flamens ne rechoivie ne herberge hostes flamens puis le jour d'uy, sour iestre anemis de le vile »; — 20 juin 1302 : « Que nus de le flamenghe lanwe ne rechoivie ne hiéberge nului en sen ostel, sour iestre anemi de le vile »; — 9 juillet 1302 : « Baudet dou

manifestement d'empêcher la multiplication (1), n'échappent pas

---

Puc et se femme [bannis pour un an] pour chou qu'il assanloient pain à le mazon Mounet Tridainne et le portoient en l'ost des Flamens »; — même date : « Bertout de Hauterive, bateur à l'arket, à I an, pour outrageuzes paroles qu'il dist ki teles furent qu'il vozist que tout li pooirs le Roi fust en Bruges et tout li flamenc aussi »; etc. Et ensuite : 5 septembre 1328 : « Lotars Roulars, Matte se femme, [bannis] à I an, pour les maizes paroles que il ont dittes dou Roy no sire et pour chou que il maudirent tous cheaus qui amoient mius le Roy que les Flamens » (Archives de Tournai, Registre de la loi, a° 1327-1328). — 11 mars 1381-1382 : « Que il ne soit aucuns flamens ne autre personne foraine demourans en Tournay qui sace faire aucun mestier ou labeur, qui puis le jour duy en avant voist huiseux par le ville, mais voist cescuns ouvrer dou mestier que il scet faire sour estre banis à I an et estre mis en le prison de le ville... Et que il ne soit flameng ne personne qui soit de dehors venus demourer en le ville qui dores en avant se assamble en taverne, ne en cabaret, ne en autre lieu, plus grant nombre que de IIII ensamble, sans le licensse des prévos et jurés, sour estre banit à I an; fait le dit jour (Registre aux publications, n° 337B). — 15 avril 1382 : « Que tout flamens qui n'ont demouré an et jour en le ville de Tournay wuigent le ville devens tierch jour, sour estre bany à I an, ou il se viengnent représenter pardevers signeur Piéron le Muisis, prévost de le commugne, pour eulx metre en escripture et savoir quel gent il sunt. Et très maintenant le tierch jour passé, tous ceulx qui ne serront mis en escript pardevers le dit prévost, nous les banissons à I an de le cité. Sy commandons à tous les connestables de le ville que le tierch jour passé il raportent par escript tous les flamens qui serront demeurans en leur connestablie, par quoy on puist savoir quel gent il y a, sous XX s., sans nul déport; fait le XVe jour d'avril. » (*Ibid.*).

28 novembre 1383 : ordonnance analogue; et en outre : « que tout chil et chelles qui ont louwé maisons à aucun flameng ou flamenghes ou qui ont aucun flameng ou flamenghes gisant de nuit en leur maisons, les rapportent par escript dedens tierch jour pardevers mess. le prévost, sour X lb., par quoy on puist savoir quel gent il y a demorans en le ville et de quoy il vivent; fait le dit jour. » (*Ibid.*)

Cf. *supra*, pp. 8-9.

(5 de la page précédente). M. Houtart a très judicieusement fait remarquer qu'au point de vue économique Tournai était enchainé à la Flandre et que la grande voie commerciale, l'Escaut, créait une étroite solidarité entre Tournai et les centres flamands. (*Le patriotisme...*, pp. 34-35.)

(1) Ce n'est qu'au commencement du XVe siècle qu'on voit les Consaux autoriser la constitution de nouvelles confréries : le 7 avril 1405 (n. st.), celle des *cordiers*; le 1er décembre 1405, celle des *fruitiers*; etc. (Archives de Tournai, Registres aux délibérations des consaux).

à une surveillance constante et à une réglementation minutieuse (1). Et quand, en 1395, 1407, 1415, 1419, etc., les Consaux convoquent les drapiers, les hautelisseurs, les charpentiers ou d'autres, pour les consulter ou pour leur *enjoindre* de se conformer à telle ou telle décision, il est bien évident que ces hautelisseurs, ces charpentiers, etc., sont appelés et interviennent *ut universi*, non pas *ut universitas* (2).

La *corporation* n'existe pas encore.

Mais les luttes sociales ne sont point terminées, car les aspirations démocratiques, étouffées si souvent, couvent toujours sous la cendre. Qu'une étincelle jaillisse et les haines réciproques des « gros bourgeois » et du « commun » se réveilleront aussitôt, plus âpres peut-être que jamais !

C'est ce qui arriva en 1423 quand l'antagonisme des classes, se greffant sur une grave question politique, se traduisit par un conflit aigu où la démocratie devait l'emporter (3).

Tandis que le duc de Bourgogne s'était uni avec l'Anglais contre Charles VII et que l'oligarchie patricienne de Tournai se

---

(1) Notamment : 2 août 1367 [c'est-à-dire très peu de temps après l'échec de l'essai de gouvernement démocratique] : « Que il ne soit personne aucune demorant en Tournay, de quelconques mestier ou condition qu'il soit, qui d'ore en avant fache faire candeillez par confrarie en [samble] (?), excepté ceux de la confrarie S. Jakeme, les [...] illeurs, les bueresses, les arbalestriers, les coriiers et les fèvres, qui d'anchieneté ont [eu]t candeillez, sour 10 lb. et les candeillez perdre ; [ne] ausci qu'il ne soit personne aucune de quelconques confrarie ou mestier qu'il soit, qui en Tournay face ne face faire capprons d'une livrée, sans le gré et license de Mons. le Gouverneur, sur 10 lb... (Registre aux publications) Voy. aussi Registre des consaux : 11 juillet et 27 juillet 1396, 15 mai 1397 ; Registre aux publications : 11 août 1400, 6 juin 1413, 30 juillet 1415 ; etc.)

(2) Voy. Registres aux publications : 10 mars 1394-1395, 25 mai 1407, 9 septembre 1407, 4 août 1409, 2 décembre 1419.

(3) Je résume ci-après les événements de 1423-1424, d'après l'excellent et lumineux ouvrage de M. Maurice Houtart, *Les Tournaisiens et le roi de Bourges*, auquel j'emprunte textuellement plusieurs passages. (Tournai, Casterman, 1908.) Voir notamment les pages 178 à 213.

préoccupait de sauvegarder ses intérêts commerciaux dans les pays ducaux, le parti populaire cherche à s'attirer les sympathies du Roi et, pour cela, se fait l'allié des Armagnacs. Les circonstances étaient propices pour renverser la bourgeoisie : le « commun » le comprit et, à la faveur de quelques incidents qui se produisirent au commencement de juin, il provoqua de nouveaux troubles.

L'avantage lui resta.

Les démocrates « n'avaient pas oublié que, dans une cave sous la Halle, reposaient captives les bannières des métiers ». Le moment était venu de récupérer ces symboles des revendications populaires. On les réclama donc et les obtint sans difficulté. La révolution était faite.

Il ne s'agissait plus que de tirer profit de la victoire et d'instaurer un gouvernement démocratique.

Le jour même du triomphe, comme il fallait élire les délégués qui devaient le lendemain délibérer avec les Consaux, on opéra la répartition des métiers en *trente-six groupes* destinés à former des unités administratives et politiques sous les bannières corporatives (1). Chaque bannière se choisit deux chefs, un *doyen* et un

---

(1) C'étaient : *bouchers* et tripiers; *piremans*, navieurs, cordiers, jetteurs au blé; *armoyeurs*, selliers, lormiers, polisseurs, gorliers et fourbisseurs; *fèvres*, maréchaux, couteliers, ouvriers de taillant, fondeurs de laiton, caudreliers, serruriers, clauteurs, boucleteurs et wanniers; *parmentiers* et brodeurs; *brasseurs; appareilleurs de draps*, tondeurs et tendeurs; *orfèvres*, potiers d'étain, orbateurs, plommiers, peintres, verriers et maitres tenant escoles; *viesuariers*, revendeurs de biens meubles, de quieutes de viese pelleterie et fourreurs; *escringniers*, futailleurs, artilleurs, bougonniers, corbilleurs, patiniers, sauniers, marchands de grains, mesureurs de grains; *pissonniers; maçons*, imagineurs, tailleurs de pierre, graveurs de lames, cauchieurs briqueteurs et cauffourniers; *foulons; hautelisseurs*, tapisseurs; *détailleurs de draps* et caucheteurs; *cuveliers* et saqueurs de vin; *espenniers; coriers; tisserands de toiles; craissiers; boulangers; tisserands de draps; vairiers; laboureurs; conreurs* de blanc cuir, wantiers, boursiers, parcheminiers et faiseurs de banières; *porteurs au sac*, cartons et brouweteurs; *barbieurs; couvreurs de tieulle*, d'escaille, de ros, de gluy, placqueurs, faiseurs de tieulle, pottiers de terre et baneleurs; *tanneurs*, taisseteurs, conreurs de cuir; *cordewaniers;*

*sous-doyen*, réminiscence des « élus » de 1365-1367, et l'ensemble des soixante-douze représentants des métiers forma un nouveau collège, adjoint aux trois « Consaux » anciens, qui s'attribua un rôle prépondérant dans la gestion des affaires communales (1). Il fallait enfin donner aux bannières des règlements d'ordre intérieur et substituer aux anciennes ordonnances qui régissaient l'industrie et le commerce un ensemble de dispositions nouvelles conformes à l'esprit du temps (2) : cet œuvre fut entamé au lendemain même des journées révolutionnaires et, avant le mois de novembre, le nouveau *code du travail* était terminé.

Desormais les bannières régneront sans partage. Elles assumeront toutes les fonctions politiques. Rien ne sera décidé sans leur avis. Au moindre soupçon, elles s'assembleront spontanément. Et même elles prétendront exercer la justice.

Deux chartes royales de mars et de juin 1424 vinrent confirmer le nouveau régime (3).

*
* *

Il importait d'esquisser rapidement, comme nous venons de

---

*charpentiers; savetiers* et *baseniers; pigniers, gardeurs, capeliers* et *drapiers; aumucheurs; merchiers* et *estuettiers; taintenieres.* (Cf. *Annales de la Société historique de Tournai*, t. X, pp. 72-74).

(1) « Les doyens, outre leur rôle politique, furent investis du magistère corporatif : à eux la connaissance des menus délits commis par les suppôts de la bannière ; à eux... les amendes imposées pour ces délits ; à eux le choix des *eswars*, autrefois désignés par les échevins ; à eux les amendes de 10 sous tournois ou de moins, perçues pour contraventions professionnelles ; à eux enfin, en collège, le droit de faire et de modifier les ordonnances des métiers... » (HOUTART, p. 202.)

(2) On lit dans le compte communal de 1423 : « A Lotart de Willeries, pour le salaire de lui et de pluiseurs compagnons clercs, par lesquels, en une nuitie et hastivement, il fist escripre XXXVI lettres de franchises et libertés accordées par Messeigneurs (les Consaux) aux mestiers d'icelle ville par banières et lesquelles furent bailliées aux doyens des banières à chacune une scellée du scel aux causes de ladite ville... ».

(3) Elles sont publiées dans le tome V des *Annales de la Société historique de Tournai*, pp. 14-33.]

le faire, l'évolution corporative et les luttes sociales, avant d'aborder l'étude des *contrats d'apprentissage :* car, à envisager ceux-ci isolément, sans avoir pénétré dans le milieu où ils ont été conclus, on en discernerait mal le sens et le caractère.

De la situation que nous avons exposée, il résulte que, pendant toute la période antérieure à 1423, le contrat d'apprentissage se présente sous l'aspect d'un acte essentiellement *libre*. Sans doute l'apprentissage fut-il toujours, comme toutes autres matières d'ordre économique, susceptible d'être minutieusement réglementé par le Magistrat urbain ; mais, — chose curieuse, — tandis que l'achat et la vente des marchandises, les salaires, etc., furent, dès le XIII[e] siècle (1), l'objet de très nombreuses ordonnances des *échevins* ou des *Consaux* réunis, ce n'est guère avant la fin du XIV[e] qu'on voit se manifester la compétence du pouvoir local en ce qui concerne l'apprentissage (2) : encore les ordonnances relatives à cette matière sont-elles très rares avant le XV[e] siècle (3).

Il appartient donc aux parties, pendant toute la période qui nous occupe, de fixer selon leurs convenances les stipulations du contrat d'apprentissage, et l'intervention d'une autorité publique

---

(1) Cf. Léo Verriest, *Institutions judiciaires...* ; etc.

(2) Par exemple : 16 décembre 1371, fabrication des « aniaus de laiton » (*Mémoires de la Société historique de Tournai*, t. XX, pp. 291-292 ; 8 août 1380, fabrication des « draps velus » (*Ibid.*, t. XXII, p. 357) ; 13 février 1396-1397, tisserands (Archives de Tournai, reg. n° 338[A], fol. 43 r°) ; 26 mars 1397-1398, sargerie (*Mémoires de la Société historique de Tournai*, t. XXII, p. 360) ; 20 janvier 1399-1400, téliers de toile (Archives de Tournai, reg. n° 338[A], fol. 89 v°).

(3) Voy. : 18 juillet 1402, draperie (Archives de Tournai, reg. n° 338[A], fol. 123 v°-124 r°), 8 avril 1404, teinturerie (*ibid.*, fol. 147 r°) ; 1[er] février 1406-1407, tannerie (*ibid.*, fol. 195 v°) ; 14 juillet 1407, draperie (*Mémoires de la Société historique de Tournai*, t. XXII, p. 365) ; 7 août 1408, hautelisse (*ibid.*, p. 367) ; 18 avril 1411, orfèvrerie (*Mémoires de la Société historique de Tournai*, t. XXI, p. 353) ; 15 mai 1411, coutellerie (Archives de Tournai, reg. n° 338[2], fol. 61 v°) ; 18 avril 1411, orfèvrerie (*Mémoires de la Société historique de Tournai*, t. XXI, p. 353) ; 19 octobre 1417, orfèvrerie (*ibid.*, pp. 354-355) ; etc.

— échevins ou voirs-jurés — n'a pas d'autre but que celui de sanctionner l'acte, de garantir le respect des obligations réciproques des contractants. Rien ne permet de supposer d'ailleurs qu'un document écrit ait été indispensable : une convention verbale devait suffire et, de fait, avait seule lieu assurément dans le plus grand nombre des cas (1).

De même que nulle autorité constituée ne concourt à la détermination des clauses essentielles du contrat d'apprentissage, de même, puisque aucun groupement professionnel n'est reconnu, puisque aucune corporation n'existe encore, nulle association de travailleurs n'a le pouvoir d'intervenir à l'acte. Toutefois, l'intime cohésion qui, à travers toute notre période et en dépit des efforts de l'échevinage (2), unit les artisans d'un même métier, ne laisse pas de se manifester fréquemment dans nos contrats : s'agit-il, par exemple, d'évaluer les dommages résultant, pour l'une ou l'autre des parties, de l'inobservation des clauses de l'acte, on aura recours, disent les textes, au « dit que aucun compaignon dou mestier, pris par l'accord des deux parties, poroient u saroient jugier par cause de voie raisonnable » (3), ou bien, au « dit de deux preudommes ou trois dou mestier et si avant ke li us et li coustume et li drois dou mestier le porte » (4), etc. Et cette constatation est importante, en ce qu'elle montre une fois de plus que la corporation n'existait pas encore : car, dans le cas contraire, c'est évidemment à ses chefs qu'il aurait appartenu de jouer le rôle d'arbitres dans les conflits d'ordre professionnel.

Nos contrats du XIII[e] et du XIV[e] siècle apparaissent donc comme des actes purement *privés*. On peut affirmer qu'ils gardèrent ce caractère — sauf à tenir compte des quelques ordon-

---

(1) Le nombre très restreint de contrats qui nous sont parvenus suffirait à le prouver.

(2) Vide *supra*.

(3) Voy. nos Pièces justificatives, n[os] XLII et XLIII (a° 1342).

(4) *Ibid.*, n° XXVII (a° 1314).

nances tardives que nous avons signalées — aussi longtemps qu'une organisation corporative complète ne fut pas officiellement reconnue, c'est-à-dire jusqu'en 1423.

Après cette date, le contrat présentera, à la vérité, sensiblement le même aspect qu'auparavant : on verra les parties comparaître devant les prévôts et jurés pour faire consigner par eux leurs conventions ; mais il y aura cette différence capitale entre le contrat de style ancien et le contrat de style nouveau, que celui-ci devra être conforme, en tous points, aux stipulations de la « charte » du métier et s'adapter aux nombreux règlements qui seront édictés par le consistoire des *doyens et sous-doyens* ou par l'ensemble des « Consaux » : ce n'est plus l'initiative individuelle — à peine limitée par quelques ordonnances — qui, à sa convenance, conclura le contrat ; mais cette initiative sera désormais annihilée par une réglementation extrêmement serrée, toujours rigoureuse, parfois absurde.

J'ai fouillé patiemment parmi les chirographes extraordinairement nombreux des archives de Tournai, et j'ai pu ainsi découvrir cinquante et un contrats d'apprentissage, qui s'échelonnent entre les années 1264 et 1365 [1] [2]. Si tous ont été conclus en un temps où liberté entière était laissée aux contractants quant au choix des stipulations à inscrire dans l'acte, l'ensemble de nos documents n'est cependant pas disparate ou incohérent, mais tous offrent, au contraire, des traits frappants de ressemblance, voire de parenté : c'est que, manifestement, on se conformait aux « us, coustume et drois dou mestier » dont il est question dans l'extrait que j'ai transcrit tantôt ;

---

[1] Ils sont publiés ci-après : Pièces justificatives.

[2] On doit attribuer à la disparition, en 1367, de l'institution des « voirs-jurés », l'absence de contrats d'apprentissage pour la période 1365-1423. Ces « voirs-jurés » (*veri jurati*) étaient chargés spécialement de passer les lettres obligatoires et de recevoir tous contrats ayant le caractère d'obligations ; c'est devant eux qu'ont été conclus la plupart des contrats qui font l'objet de notre étude.

c'est que l'on se référait, comme de raison, à certains principes généraux auxquels une longue expérience avait quasi donné force de loi. Ce qui n'empêchait pas d'ailleurs que, dans chaque cas particulier, les parties s'en rapportaient, à loisir, à ceux des usages qui leur plaisaient le mieux, en y ajoutant les stipulations que leurs convenances personnelles et même leur pure fantaisie leur faisaient considérer comme opportunes.

Une première question qui s'offre à notre examen est celle de savoir à quel moment avait lieu la passation du contrat Le plus souvent, c'est au moment de l'entrée de l'apprenti chez son maître ; d'autres fois, c'est quinze jours (1), six semaines (2), deux mois et demi (3) et jusque sept (4) et huit (5) mois avant, ce qui n'offre d'ailleurs rien de singulier; au contraire, il semble anormal que le contrat se fasse un (6), deux (7) ou six mois (8), voire même deux ans (9) après le début de l'apprentissage; je ne vois qu'un moyen d'expliquer cela : c'est d'admettre que la période de un, deux, six mois, etc., ait constitué un temps d'épreuve permettant de juger des aptitudes et des goûts de l'apprenti avant de pousser plus loin les engagements réciproques des parties intéressées.

Une telle épreuve comportant deux années est sans doute excessive par rapport à la durée totale de l'apprentissage, savoir quatre et sept ans : peut-être était-il intervenu des considérations ou des circonstances que les documents ne permettent pas

---

(1) Pièces justificatives, n° I.
(2) Ibid., n° XVII.
(3) Ibid , n° XXII.
(4) Ibid., n° V.
(5) Ibid., n° XXXI.
(6) Ibid., n° XXXII.
(7) Ibid., n° X.
(8) Ibid., n° XIX.
(9) Ibid., n°s XXXVIII et XLV.

d'entrevoir; quoi qu'il en soit, mon hypothèse, même étendue à tous les cas, ne paraît pas invraisemblable.

D'où viennent les jeunes gens qui se font apprentis? Ce ne sont pas toujours des fils de Tournaisiens; au contraire, il y a une forte proportion d'étrangers : dans mes cinquante et un contrats, il n'y en a pas moins de *douze* qui concernent des apprentis originaires de *Douai*, *Péruwelz*, *Russeignies*, *Wodecq*, *Hautrage*, *Bruges*, *Courtrai*, *Fretin*, *Camphin*, *Quartes* et *Havinnes* : ils viennent à Tournai s'initier aux métiers de tisserand, d'orfèvre, de fourbisseur d'épées, de brasseur, de boulanger, de coutelier ou de tréfileur de laiton. J'insiste sur cette constatation, qui est très importante en ce qu'elle nous laisse apercevoir un des aspects de l'exode des classes rurales vers les villes et nous permet d'apprécier combien était puissante l'attraction que celles-ci exerçaient sur les populations des campagnes.

A tous ces nouveaux venus, l'apprentissage était d'ailleurs ouvert sans aucune condition spéciale.

Quant à la classe sociale à laquelle appartiennent nos jeunes ouvriers, c'est tantôt la bourgeoisie moyenne ou la classe des ouvriers aisés [1], tantôt la classe agricole du Tournaisis, de la Flandre ou du Hainaut. Ici, le fils d'un monnayeur se fait coutelier [2]; là, le fils d'un coutelier devient orfèvre [3]; bref, on a l'impression, du moins en ce qui concerne les citadins, qu'en général ils ne sortent guère de leur milieu d'origine. Le cas était tout autre, évidemment, pour les campagnards qu'on venait installer, tout jeunes encore, au milieu d'une civilisation urbaine compliquée et mouvementée. Enfin, il y a, dans cet ordre d'idées, deux cas qui doivent être signalés tout spécialement : c'est l'entrée en apprentissage, chez un tisserand et chez un orfèvre,

---

[1] On verra que nos contrats impliquent, en général, certaines facultés financières.

[2] Pièces justificatives, n° XVIII.

[3] Ibid., n° XXIX.

respectivement, du fils de « demisielle » Isabelle de Lannoit [1] et du fils d'un seigneur de Quartes [2].

Quelles sont les parties contractantes? Ce sont, d'une part, le *maître*, qui intervient toujours personnellement; de l'autre, l'*apprenti*; mais, en général, celui-ci ne comparaît pas lui-même : il est représenté, tantôt par ses père et mère [3], tantôt par son père seul, ou par sa mère seule quand elle est veuve [4], tantôt par son beau-père (« parâtre ») [5], par son oncle [6], ou par un frère aîné [7]; tout cela est d'ailleurs parfaitement normal, attendu que le plus souvent il s'agit d'enfants mineurs, c'est-à-dire de personnes incapables de contracter seules valablement : et, en effet, nos apprentis s'appellent Jehennet [8], Gillot [9], Colin [10], Piéret [11], etc. Il n'en est pas toujours ainsi cependant et, dans d'assez nombreux cas [12], on voit s'engager comme apprentis des gens qui sont certainement majeurs ou émancipés : ceux-là interviennent directement au contrat et en arrêtent eux-mêmes les diverses stipulations.

Pendant toute la période qu'embrassent nos contrats, la fixation de la *durée de l'apprentissage* reste à l'entière discrétion des parties.

Ce n'est que dans le dernier tiers du XIV^e^ siècle qu'apparaissent les premières ordonnances des Consaux relatives à ce

---

(1) Pièces justificatives, n° XXII.

(2) Ibid., n° XXXVIII.

(3) Par exemple, Pièces justificatives, n° I.

(4) Ibid., n^os^ XVII et XXII.

(5) Pièces justificatives, n° V.

(6) Ibid., n° XV.

(7) Ibid., n° XXIV.

(8) Ibid , n° I.

(9) Ibid., n° IV.

(10) Ibid., n° VII.

(11) Ibid., n° IX.

(12) Ibid., n^os^ II, III, X, XIII, XXIII, XXV, ..., XLVI, XLIX.

point [1]. Jusqu'alors, c'est affaire aux contractants d'apprécier quel temps sera nécessaire pour faire de l'apprenti un bon ouvrier. Pour l'*orfèvrerie*, on fixe les termes de trois [2], quatre [3], cinq [4], six [5] et sept ans [6]; pour le *tissage du drap*, les termes de deux [7], trois [8], quatre [9] et cinq ans [10]; pour la *coutellerie*, deux et demi [11], trois [12], quatre [13] et six ans [14]; pour la *boulangerie*, quatorze mois et demi [15] [16] et deux ans [17]; pour la *pelleterie*, trois [18] ou cinq ans [19] [20];

---

[1] Ainsi : 16 décembre 1371 (fabrication des « aniaus de laiton ») : « Item, que chascun ne puist avoir que 3 aprentis, ou mains se il lui plaist, liquel aprentich serviront 4 ans continuels ansçois qu'il puissent ouvrer devant aultrui, sour ladicte paine. » (*Mémoires de la Société historique de Tournai*, t. XX, p. 291); 8 août 1380 (fabrication des « draps velus ») : « Item, que il ne soit nulz qui puist faire nul aprentich que li aprentis ne sierche I an et que il n'ait que I aprentich au cop afin que chilz soit plus diligens dudit aprentich aprendre sen mestier, sur C sols. (*Ibid.*, t. XXII, p. 357); 26 mars 1397-1398 : « Item, que nuls... dudit mestier de sargerie ne puist... avoir que 2 apprentis en se maison, liquels soient tenus de siervir 3 ans et nient moins, ainsi que anchiennement a esté accoustumé. » (*Ibid.*, t. XXII, p. 360); etc .. (Voy. *supra*, p. 28, note 2.)

[2] Pièces justificatives, n° XIX.

[3] Ibid., n° XXXVIII.

[4] Ibid., n° XXVIII.

[5] Ibid., n° XIV.

[6] Ibid., n° I.

[7] Ibid., n°s IX, XVII.

[8] Ibid., n°s III, VI, VII, XVI, XXXI.

[9] Ibid., n°s XXXVII, XLI.

[10] Ibid., n° XXII.

[11] Ibid., n° XLII.

[12] Ibid., n°s XVIII, XX.

[13] Ibid., n° XXXV.

[14] Ibid., n° XLIII.

[15] Environ.

[16] Pièces justificatives, n° XXX.

[17] Ibid., n°s XXV, XXXII.

[18] Ibid., n° XXVI.

[19] Moins quelques jours.

[20] Pièces justificatives, n° XLIV.

pour la *corroierie*, quatre ans [1]; pour la *ferronnerie*, trois ans [2]; pour la *teinturerie*, deux ans [3]; pour la *sellerie*, deux ans [4]; la *serrurerie*, trois ans [5]; la *poterie d'étain*, quatre ans [6]. On formera un *maçon* en deux [7] ou trois ans [8], un *fourbisseur d'épées* en deux ans [9], un *couturier* en deux ans [10], un *brasseur* en deux ans [11]; un *cordonnier* en trois ans [12]; un *tréfileur de laiton* en deux ans [13]; un *charpentier* en sept ans [14]. Le *peignage de la laine* exigera deux ans d'apprentissage [15], la *confection de bourses en cuir*, deux ans [16], et la *fabrication de gaines*, DOUZE ANS [17]. C'est à dessein que je cite en dernier lieu ce terme de *douze ans :* il suffirait à démontrer que les contractants fixent à leur gré la durée de l'apprentissage et que celle-ci ne correspond pas nécessairement à la difficulté du métier.

On a vu qu'il faut descendre jusqu'au dernier tiers du XIV^e^ siècle pour trouver les premières ordonnances scabinales relatives à la *durée de l'apprentissage* dans certaines professions. Rien ne montre, en effet, qu'avant lors le pouvoir public

---

(1) Pièces justificatives, n^os^ XXVII, XXXIII.
(2) Ibid., n° III.
(3) Ibid., n° XXXIV.
(4) Ibid., n° XLVI.
(5) Ibid. n° XLIX.
(6) Ibid., n° LI.
(7) Ibid., n° II.
(8) Ibid., n° XIII.
(9) Ibid., n° X.
(10) Ibid., n° XXIV.
(11) Ibid., n° XXIII.
(12) Ibid., n° XII.
(13) Ibid., n^os^ XLVII, XLVIII, L.
(14) Ibid., n° XLV.
(15) Ibid., n° XL.
(16) Ibid , n° VIII.
(17) Ibid., n° XXXVI.

se soit préoccupé de contrôler le degré de connaissances acquises par l'apprenti : l'échevinage et les « eswars » de toutes sortes qu'il désigne ne s'enquièrent que d'une chose, c'est de savoir si les marchandises mises en vente ont toutes les qualités désirables et sont conformes aux prescriptions des règlements; les conditions mêmes d'élaboration des produits mis en vente leur échappent, en général, et le juge ne connaît le *producteur* que pour le condamner s'il a enfreint les ordonnances édictées : c'est de l'intérêt du *consommateur* que le pouvoir se préoccupe essentiellement.

Je dois faire observer, à l'appui de ces propositions, que nulle part dans les documents (1) il n'est question de *chef-d'œuvre* avant le milieu du XV^e^ siècle.

Ainsi donc l'apprenti et ses parents, d'accord avec le maître, apprécient seuls, à l'expiration du contrat, si l'éducation professionnelle a été suffisante; et il est si vrai que les choses se passaient ainsi qu'on voit un apprenti coutelier, après quatre années passées chez un maître, entrer dans l'atelier d'un autre patron pour une période de deux années (2). C'est ici le lieu de signaler une stipulation remarquable d'un de nos contrats : en 1298, le tuteur de *Piéret* et de *Jehennet de Salli*, qui entrent ensemble en apprentissage chez l'orfèvre *Renier*, prévoit le cas où l'un des deux jeunes gens manquerait d'aptitudes; il est convenu que, dans cette éventualité, le maître devra, dans le délai d'un an, en informer le tuteur de ses élèves, lequel décidera s'il y a lieu d'interrompre l'apprentissage (3).

Voyons maintenant les contractants fixer leurs *obligations respectives*. Et d'abord, il importe pour l'apprenti ou ses parents d'avoir des garanties quant à la façon dont le maître inculquera son art à son élève : pour cela on ne peut mieux faire que d'exiger que le maître se comporte tout comme s'il s'agissait de

(1) A Tournai, s'entend.

(2) Pièces justificatives, n^os^ XXXV et XXXIX.

(3) Ibid., n° XIV.

son propre enfant [1]; ou bien, on dit qu'il enseignera son métier « *loiaument comme preudom* » [2], « *tel qum il le set* » [3], ou simplement « *as us et as coustumes dou mestier* » [4] [5]. Il arrive aussi que le maître dégage sa responsabilité et déclare qu'il enseignera « *çou que (l'apprenti) en pora retenir et aprendre devens le terme de 4 ans* » [6].

Il y a d'ailleurs une *sanction* aux obligations du maître : s'il manque à ses engagements, il est passible de dommages-intérêts à fixer par des arbitres désignés de commun accord [7].

De son côté, le maître s'assure également des garanties vis-à-vis de son apprenti : assez souvent il se contente d'exiger que l'apprenti le serve en toute loyauté et diligence et fasse en toutes choses son devoir; mais parfois, à raison sans doute de la technique ou des conditions particulières du métier, le patron règle plus minutieusement les obligations de son élève : ainsi, l'apprenti *tréfileur de laiton* devra « *ouvrer et entendre au fourniel* » chaque fois qu'il plaira au maître de le charger de ce travail [8]; l'apprenti *brasseur* devra « *nonchier (au maistre) sen damage, s'il le set* » [9]; l'apprenti *fourbisseur d'épées* s'abstiendra de travailler sous la pluie ou la neige, à moins que ce ne soit vis-à-vis du maître lui-même; de plus, en l'absence de celui-ci, la garde de l'« uisine » lui incombera [10]; enfin, un maître *coute-*

---

(1) Par exemple, Pièces justificatives, n° I.

(2) Pièces justificatives, n° III.

(3) Ibid., n° X.

(4) Ibid., n° VII.

(5) A remarquer cette stipulation spéciale d'un de nos contrats passé par le drapier Simons de Monstruel : « et à le darainne demie anée li doit cius Simons *aprendre à le main seniestre* ». (Pièces justificatives, n° XVI.)

(6) Pièces justificatives, n° XXVII.

(7) Par exemple, Pièces justificatives, n°s III, XLII, XLIII.

(8) Pièces justificatives, n°s XLVIII, L.

(9) Ibid., n° XXIII.

(10) Ibid., n° X.

*lier* se réserve le droit d'envoyer son apprenti hors ville, en cas de besoin (1).

Il arrive aussi que l'apprenti fixe des limites aux services qu'on pourrait exiger de lui : c'est le cas, par exemple, de Jacques de Grandglise, qui, en s'engageant chez un corroyeur, fait stipuler que son service comportera « *toutes choses qui à un valeton aferont*, FORS D'ESCURER ET DE LAVER » (2).

Il est un autre ordre d'obligations patronales qui font l'objet de stipulations importantes : ce sont celles qui ont trait au *logement*, à la *nourriture* et à l'*entretien* de l'apprenti.

La plupart de nos contrats stipulent que l'apprenti habitera chez son maître. Cette obligation de procurer le logement était, je pense, dans les usages et incombait au patron même quand elle n'était pas expressément inscrite dans la convention.

De même, l'apprenti est nourri chez son patron : je ne trouve à cette règle qu'une seule exception (3), sauf pourtant, dans quelques cas, cette restriction assez singulière qui consiste en ce que l'apprenti doit se procurer à ses frais soit son *pain* (4), soit son *vin* (5).

L'apprenti ne se contente pas d'un logement et d'une nourriture quelconques : il doit être logé et nourri tout comme le serait le fils de la maison (6); le contrat d'un apprenti boulanger stipule même que le jeune homme prendra ses repas *à la même table* que son patron (7).

En règle générale, le maître n'intervient pas dans les frais d'habillement de son apprenti. Il y a cependant quelques exceptions : quatre maîtres s'engagent à fournir des *habits* à leurs

---

(1) Pièces justificatives, n° XLIII.

(2) Ibid., n° XXXIII.

(3) Ibid., n° XLII.

(4) Ibid., n°s V et XVII.

(5) Ibid., n°s IX et XXXIII.

(6) Ibid., n° XV.

(7) Ibid., n° XXXII. De même, n° XL (Voy. ci-après, p. 47).

pensionnaires (1), deux autres à leur procurer des *souliers* seulement (2).

J'en viens à l'étude d'un des aspects les plus intéressants qu'offrent nos documents, je veux dire l'examen des *conditions pécuniaires* moyennant lesquelles ont lieu les contrats.

En thèse générale, l'acte comporte le paiement par l'apprenti ou ses parents, au maître, d'un *prix* dont le montant, essentiellement variable, est fixé de commun accord.

Mais à quoi correspond exactement ce prix?

Dans l'esprit des contractants, que représente la somme versée ou reçue?

Il est bien difficile de dégager des textes une solution nette de ces questions, tant les conventions varient : à côté de quelques documents (3) disant que le prix est payé tout à la fois pour l'*éducation professionnelle* et pour la *nourriture* du jeune homme, d'un autre qui ne fait mention que de la *nourriture*, la masse de nos contrats ne contient aucune indication précise quant au point qui nous occupe.

J'incline à croire cependant que le prix — quand il est abandonné au maître, ce qui, comme on le verra, n'est pas toujours le cas — est surtout celui de la *pension* de l'apprenti, une manière d'indemnité pour son logement et son entretien : je veux dire que l'orfèvre, le tisserand, le potier, etc., ne *vendent* pas leur savoir, — si l'on peut ainsi s'exprimer —; que, pour inculquer leur art à l'enfant qui leur est confié, ils n'exigent pas une véritable *rétribution*.

Il faut bien remarquer que, dans un assez grand nombre de cas, le paiement du prix fixé se fait, ou bien, dans sa *totalité*, au moment de la passation de l'acte, ou bien se répartit, non pas sur l'ensemble de la période d'apprentissage, mais seulement sur les premières années de cette période. Ne peut-on pas

---

(1) Pièces justificatives, nos XXXVI, XL, XLIV, XLV.

(2) Ibid., nos XXVI, XXXII.

(3) Trois seulement.

conclure que, ces premières années écoulées, le travail que l'apprenti devenait à même de fournir tenait lieu dès lors de dédommagement pour sa nourriture et son logement? Et ne peut-on invoquer, en faveur de cette opinion, la clause qui, dans beaucoup de contrats, règle les droits du maître en cas de mort de l'apprenti? On stipule que si le jeune homme vient à trépasser avant le dernier paiement *partiel* du prix, le maître aura droit à une indemnité réglée *au prorata du temps d'apprentissage écoulé au moment du décès*, et cela d'après une base parfois fixée dans le contrat.

Voici un exemple de pareilles dispositions :

Le 14 mai 1301, l'orfèvre Colart Cokette prend en apprentissage, pour cinq ans, Gillot Petellon; le contrat a lieu moyennant *14 livres tournois* payables à *trois échéances*, dont la *dernière à la fin de la* deuxième *année d'apprentissage;* on convient que si l'apprenti meurt *avant la fin de ces deux années*, le maître n'aura droit au prix qu'au prorata du temps d'apprentissage écoulé et à raison de 4 $^1/_2$ livres l'an; mais si l'apprenti meurt *après deux ans révolus*, le *prix* total étant payé, celui-ci reste acquis au maître (1).

Le paiement d'une somme, déterminée conventionnellement, serait donc, je pense, une indemnité pour la *pension* de l'élève, plutôt que le prix de l'*art du maître*. Le fait que, dans quelques cas (2), le prix est payable en *blé* et non en argent, me paraît d'ailleurs être en faveur de cette interprétation (3).

Quoi qu'il en soit, le prix versé est *presque toujours* acquis définitivement au patron : je ne vois à cela que de rares exceptions (4), où l'on stipule qu'à la fin de l'apprentissage le maître

---

(1) Pièces justificatives, n° XV.

(2) Ibid. nos XXI, XL, XLI.

(3) A remarquer aussi un contrat (pièces justific., n° VIII) où l'entretien de l'apprenti est à charge du père la première année, à charge du patron la seconde année.

(4) Pièces justificatives, nos II, VIII, XXXII, XXXV, XLIV.

devra rendre, soit la totalité, soit une partie seulement de la somme « prestée ».

A Ypres, au contraire, un seul contrat d'apprentissage comporte un versement à fonds perdus, tous les autres ayant lieu moyennant une *avance* d'argent, un *prêt*. M. Des Marez a insisté avec raison sur cette forme très intéressante de *crédit industriel* (1). Un de mes contrats (2) montre toutefois que le patron pouvait être incapable de tirer profit de la somme versée conventionnellement, celle-ci constituant alors un simple cautionnement : le maître (un pelletier) reçoit une somme de 4 florins d'or à l'écu, 4 florins royaux d'or et 10 gros de Flandre, qu'il s'engage à *déposer entre les mains d'un changeur*, pour y rester jusqu'à remboursement, à la fin de l'apprentissage : il ne se peut donc agir pour le patron d'introduire ce capital dans ses affaires.

Le remboursement, quand il a lieu, s'effectue dans des conditions différentes, suivant les cas : tantôt il se fait au profit du père, que l'on voit même se prémunir expressément contre toute tentative de son fils de s'approprier le capital engagé : « *et si connoist li dis Sohiers k'il ne puet ces 10 lb. de parisis empaiecier en nulle manière k'il ne reviengnent à sen père au kief des deus ans, pour çou qu'il li preste* » (3) ; tantôt, au contraire, il est spécifié que c'est l'*apprenti* qui bénéficiera désormais de la somme restituée, ce qui avait vraisemblablement pour but de lui permettre de s'équiper, industriellement parlant, soit pour se louer comme *compagnon*, soit pour s'installer comme *maître*.

Aux dispositions contractuelles relatives à la somme versée entre les mains du patron, est connexe la question du *salaire*

---

(1) Communication faite à la Société pour le progrès des études philologiques et historiques, le 13 mai 1906 (voy. *Bulletin* de cette Société, 1906, p. 32), et *Revue du Nord*, 1911, pp. 28-32.

(2) Pièces justificatives, n° XLIV.

(3) Ibid., n° XXXII.

qu'une dizaine de nos contrats accordent aux apprentis : tantôt une rétribution est payée dès l'entrée à l'atelier (1), d'autres fois il n'y a salaire qu'après quelques années d'initiation. L'apprenti est payé soit à la *pièce*, soit à la *journée* ou à la *semaine*, et parfois il est dit qu'il a droit à sa solde si même le maître ne lui fournit pas de travail.

Il arrive, enfin, que le contrat ne prévoit, ni le paiement au patron d'une certaine somme d'argent, ni l'obligation pour celui-ci de rémunérer le travail fourni par son disciple.

Il est évident que l'on ne saurait trouver dans ces stipulations si diverses les traces ou le reflet d'une réglementation officielle de l'apprentissage. Le contrat d'apprentissage est donc bien du domaine privé; et ce sont bien les convenances personnelles des comparants qui dictent les clauses de l'acte; ce n'est qu'en ordre subsidiaire qu'on s'en rapporte aux « us et coustumes dou mestier ».

Pour le surplus, il est certain que la technique spéciale de chaque métier devait déterminer *parfois* certaines dispositions inscrites dans le contrat : je suis autorisé à dire *parfois*, puisque l'on constate que, pour un même métier (2), certaines conventions diffèrent entre elles très notablement.

A toutes les combinaisons que j'ai signalées jusqu'ici ne s'arrête d'ailleurs pas la variété des clauses de nos documents, et je dois encore attirer l'attention sur certaines préoccupations qui font l'objet de stipulations importantes.

C'est d'abord l'éventualité d'un départ intempestif ou d'une absence indue de l'apprenti; les garanties dont le maître s'entoure à ce sujet sont bien légitimes, car le défaut d'un membre de son personnel peut lui causer un préjudice considérable. Le maître s'arme donc contre toute atteinte à ses intérêts : il exige

---

(1) Chez les tisserands de drap, le salaire est assez souvent de 7 deniers par « drap ».

(2) Le tissage notamment.

notamment que l'apprenti s'engage à fournir, après l'expiration du contrat, le nombre de journées de travail auxquelles il aurait manqué sans autorisation [1] ; l'apprenti est, en outre, passible de *dommages-intérêts* dont le taux, ou bien est fixé dans le contrat [2], ou bien doit l'être, *éventuellement*, par un certain nombre de « *preudhommes* » du métier [3], ou par des arbitres désignés par les contractants [4]. Tel maître fait acter que, quoi qu'il arrive, il aura droit à tout le *prix* moyennant lequel a lieu le contrat [5]; tel autre déclare qu'il sera libéré de tous ses engagements si l'apprenti s'enfuit avant la fin de son engagement [6] ; un autre, que l'apprenti absent devra supporter les frais de son remplacement à l'atelier par un *bon* ouvrier [7] ; un autre encore admet que l'apprenti puisse, moyennant indemnité, quitter l'atelier quand bon lui semblera, à condition toutefois — et ceci est remarquable — que ce ne soit point pour s'engager chez un autre maître du même métier [8] ; enfin, le contrat d'un apprenti drapier n'accorde au maître une indemnité de quarante sous que si le jeune homme s'enfuit au cours des deux dernières années de l'apprentissage [9] : c'est certainement parce qu'avant ce temps le préjudice causé au patron par le départ d'un apprenti encore peu initié, n'eût pas été assez considérable pour donner lieu au paiement de dommages-intérêts.

D'autre part, le maître se prémunit aussi contre les pertes

---

(1) Parfois on fixe un minimum de jours d'absence, au delà duquel seulement il y a lieu à paiement de dommages-intérêts ; si l'absence ne dépasse pas le maximum fixé, il n'y a lieu qu'à « restor », à la fin de l'apprentissage, des journées de congé prises par l'apprenti. (Voy. Pièces justificatives, nos IV, V, X, etc.)

(2) Voy., par exemple, Pièces justificatives, nos XLV et XLVII.

(3) Pièces justificatives, nos XV, XVII, XXVII, XXXIX, XLI.

(4) Ibid., nos XXX

(5) Ibid., nos III, XXI.

(6) Ibid., no XXII.

(7) Ibid., nos XVI, XLVIII.

(8) Ibid., no XXVI.

(9) Ibid., no XXXVII.

qu'il pourrait subir dans le cas où une longue maladie empêcherait l'apprenti de travailler : l'apprenti s'engage à fournir, à l'expiration du contrat, soit la totalité des journées de travail auxquelles il aurait manqué, soit seulement le nombre de journées excédant un maximum déterminé, huit ou quinze jours par an, par exemple.

Il est probable qu'en général les frais de maladie incombaient à l'apprenti; il arrive cependant que ces frais soient, en tout ou en partie (1), à la charge du maître.

Les contractants songent encore à l'éventualité du *décès* du maître ou de l'apprenti.

Les stipulations relatives au *décès du maître* comportent l'obligation pour sa veuve de placer l'apprenti dans un atelier où son éducation professionnelle puisse être dûment parachevée aux mêmes conditions qu'antérieurement; un contrat de 1310 offre cette particularité, qu'on y désigne le maître chez lequel le jeune homme achèverait éventuellement son apprentissage (2); la veuve a d'ailleurs le privilège de pouvoir garder l'apprenti chez elle, si elle est en état de faire face aux engagements contractés par son mari (3).

Certains contrats inscrivent des conditions différentes, notamment l'annulation, de plein droit, de la convention, moyennant paiement à l'apprenti d'une juste indemnité.

De même, en cas de *mort de l'apprenti*, le maître aurait droit à la totalité ou à une partie seulement — selon le moment du décès (4) — de la somme versée entre ses mains conformément au contrat, ou bien à une indemnité dont le montant serait fixé « par le dit des compagnons dou mestier » (5).

---

(1) Pièces justificatives, nos XVII, LI.

(2) Ibid., no XX.

(3) Ibid., nos XX, XXII.

(4) Vide *supra*, p. 40.

(5) Voy., par exemple, Pièces justificatives, no XXVIII.

Je dois encore appeler l'attention sur la clause (1) qui a trait à l'éventualité du *mariage de l'apprenti;* malheureusement, on ne nous renseigne pas clairement sur ce qui se passerait dans ce cas : il est dit tout simplement, en effet, que l'apprenti devrait « *faire au gret* » du maître et selon l'avis de confrères de ce dernier. Il est certain que, l'apprenti convolant en justes noces, sa situation vis-à-vis de son patron devait se trouver modifiée sensiblement, notamment au point de vue de la nourriture et du logement : ainsi se légitime l'intervention du maître. Mais en quoi la consultation des confrères de celui-ci pouvait-elle se justifier en l'occurrence? J'avoue ne pas le saisir.

Reste maintenant à *sanctionner* le contrat.

Les parties s'obligent à respecter toutes les conditions stipulées dans l'acte, la violation de leurs engagements respectifs entraînant le paiement d'une amende. La partie lésée aura droit aussi au remboursement des frais (2) qu'éventuellement elle ferait à poursuivre, pardevant les prévôts de Tournai ou toute autre juridiction, l'accomplissement du contrat.

En outre, la personne même et les biens des contractants servent de caution. Parfois, enfin, s'ajoute l'obligation d'un certain nombre de fidéjusseurs ou « *plèges* ».

* * *

Telles sont les dispositions essentielles de la plupart de nos contrats. Voici maintenant quelques clauses spéciales qui méritent d'être signalées.

En 1319, un Courtraisien, Mikieus Raingos, envoie son fils Sohier apprendre à Tournai, pendant deux ans, le métier de boulanger; le contrat a lieu moyennant versement entre les mains du patron d'une somme de dix livres qui devra être ren-

(1) On ne la trouve que dans deux de nos contrats, passés d'ailleurs par le même maître.

(2) On fixe assez souvent le maximum des dépens à 20 °/₀ du principal.

due « au kief dou terme des deus ans ». Mais le père du jeune Sohier craint pour la sécurité de son fils au cas où une guerre viendrait à éclater entre la France et la Flandre, et c'est pourquoi il fait stipuler que, si cette éventualité se produit, il pourra immédiatement « ravoir sen argent et sen fil » (1).

A l'obligation d' « aprendre bien et loialment et ensignier » son métier, s'ajoute dans deux de nos contrats passés en 1342 par le coutelier Jakemes Cochet, le droit pour celui-ci de « doctriner et castiier *raisonnaulement*... sen aprentich » (2). Il est probable que, sans qu'on le consignât expressément, ce droit appartenait toujours au maître; mais, en tout cas, il n'était pas inutile d'ajouter : *raisonnaulement*, car parfois un maître peu scrupuleux infligeait de mauvais traitements à son apprenti; le Magistrat, d'ailleurs, intervenait alors pour réprimer l'abus (3).

J'ai déjà mentionné le contrat de Biertoulet, fils de Jakemon le Monnoiier, qui entre en 1308 dans l'atelier d'un coutelier. Il ne suffit pas au père que son fils s'initie au métier de coutelier, mais il entend qu'en outre il puisse s'assimiler l'art de battre monnaie : aussi il est convenu que « li dis Biertoulès doit aler à le mounoie à Tournai, tous les jours c'on i ouvera » (4). Il est vraisemblable d'ailleurs que Jakemon avait alors besoin de l'assistance de son fils; et je pense que c'est précisément pour cela que le contrat contient une clause autorisant Biertoulet à aller « ouvrer à Lille, u à Bruges, u à Saint-Quentin, u alleurs », quand il lui plairait, sauf à « restorer » les journées de travail que le maître coutelier perdrait ainsi.

Un autre contrat accordait à l'apprenti une faculté de ce

(1) Pièces justificatives, n° XXXII.

(2) Ibid., n°s XLII, XLIII.

(3) « Willemes li Braieliers [banni] à 1 an, pour chou que il fu souppecenés de 1 sien aprendich loiier par piés et par mains entre II maizons ». (Archives de Tournai, Registre de la loi, 12 février 1320.)

(4) Pièces justificatives, n° XVIII.

genre; mais ici, c'est la profession elle-même du maître qui justifiait une stipulation spéciale : il s'agit d'un apprenti *maçon*, auquel le maître accorde conventionnellement un salaire de 5 deniers par journée de travail; mais comme la besogne peut venir à manquer, il est dit que dans ce cas l'apprenti pourra aller « ouvrer alleurs et faire sen preut et est sien çou qu'il wagnera » (1).

Voici enfin un contrat de 1354 conclu entre une *veuve* et Colars de Coulongne; il s'agit du « mestier de treffilerie ». L'apprentissage doit durer deux ans pendant lesquels l'élève recevra un salaire quotidien de deux gros de Flandre. L'apprentissage terminé, Colars sera tenu d' « ouvrer continuelment à le dicte vaive le tierme de demy an ensiuwant, pour tel fuer que li autre ouvrier dou mestier prenderont aval le ville » (2).

On vient de voir une *veuve* dirigeant un atelier et acceptant un jeune homme en apprentissage. Ce cas n'est pas unique. Et, en sens inverse, il arrive que des contrats s'occupent de l'apprentissage de *filles :* en 1290, Marie le Conte entre pour deux ans à l'atelier du « *boursier* » Jean Burée (3); en 1334, Maigne et Hanette, filles de Gilles Noris, de Fretin, s'engagent ensemble chez un *peigneur de laine* (4). Aucune clause spéciale, motivée par le fait qu'il s'agit de jeunes filles, n'est inscrite dans ces contrats : elles sont logées chez le patron et prennent leurs repas à sa table; Maigne et Hanette sont de plus habillées aux frais de leur éducateur.

Une clause digne d'attention se voit dans le contrat de ces deux jeunes filles; c'est celle qui stipule qu'elles pourront prendre congé, chaque année, au mois d'août, sauf « restor »

---

(1) Pièces justificatives, n° XIII.

(2) Ibid., n° XLVII.

(3) Ibid., n° VIII.

(4) Ibid., n° XL.

toutefois. Une disposition analogue est d'ailleurs introduite dans le contrat d'un apprenti boulanger; mais celui-ci ne pourra disposer que de quinze jours, en août également, « pour aler et faire chou k'il vora » (1).

*
* *

Au moment où, partout, le perpétuel conflit du capital et du travail préoccupe les esprits, où, de toutes parts, on voit surgir, se dressant les uns en face des autres, des syndicats de *patrons* et d'*ouvriers*, où, dans beaucoup de pays, la nécessité s'impose aux Parlements de renouveler, de modifier ou de compléter la législation du travail, il est plus intéressant que jamais de se tourner vers le passé et de se transporter au milieu des civilisations urbaines d'autrefois, où les corporations ont joué un si grand rôle et où les classes ouvrières ont tenu tant de place.

Cela nous fait espérer que notre étude ne sera pas tout à fait inutile et qu'elle retiendra quelque peu l'attention de ceux que l'histoire ne laisse pas complètement indifférents.

---

(1) Pièces justificatives, n° XXV. Cf. Fagniez, *Documents relatifs à l'histoire de l'industrie et du commerce en France*, t. I, p. 220 (Paris, 1898), contrat d'apprentissage de 1261-1270.

# PIÈCES JUSTIFICATIVES[1]

## I.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Aumans li Orfèvres et les parents de Jehennet de Tournai.* **Orfèvrerie.**

17 septembre 1264.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Nicholes de Tornai, manans à Douai et Alis se femme, d'une part, et Aumans li Orfèvres demorans en Tornai, d'autre part, ont fait une covenence ensanle, tele ke Aumans devant dis doit aprendre loialment em boine foit Jehennet sen mestier, ki fius est Nicholon devant nomet, dou jour Saint Remi ki vient procainement en siet ans, en tel manière ke ce fust ses enfés loiaus; et tous ces siet ans le doit Aumans escoustenghier de sen despens em boine foit, si come de boire et de megnier et Nicholes deseure dis le doit pourvir de viestir et de caucier si come sen enfant; et si doit Nicholes de Tornai doner et paiier à Aumant ki dis est 12 lib. de tournois devens les deus premerains ans del tiermine devant dit, dou jour Saint Remi le procain ke nos atendons en un an les 6 lib. et à l'autre Saint Remi 6 lib.; et s'il avenoit ke Jehennès devant dis morust devens le premerain an de sen tiermine, paiier doit-on à Aumant les 6 lib. de celle anée et s'il moroit en le seconde anée, paiier le doit-on à l'avenant de celi anée avoec les 6 lib. devant dites; et s'il avenoit ke cis Jehennès fust malades devens ces 7 ans oultre 15 jours continueus, dou

[1] Treize des contrats d'apprentissage qui se trouvent ici ont été déjà publiés par DE LA GRANGE (*Mém. Soc. histor. Tournai*, t. XXI, pp. 398-399, 406, 408, 441-442 et *Annales Soc. hist. Tournai*, t. V, pp. 185-200), mais cette édition est si défectueuse que je n'hésite pas à les republier.

sourplus doit-il faire restor à sen mestre apriès sen tiermine; et s'il avenoit par aucun cas ke cis Jehennès devant dis défalist à Aumant sen mestre de sen siervice, combien ke ce fust, oultre le volentet de sen mestre, Nicholes ses pères a encovent em boine foit ke ses fius n'ara de lui ne consel, ne aiyue, ne retenance, ains se travellera loialment à sen fil ramener avoec sen mestre et restorra ses fius à sen mestre tout çou k'il li ara défalit, apriès les 7 ans devant dis. Toute ceste covenence devant dite ont Nicholes et Aumans devant dit encovent à tenir li uns à l'autre bien et loialment et si l'ont fianciet et meismes Jehennès li fius Nicholon devant dit a fianciet et juret k'il Aumant sen mestre siervira bien et loialment et k'il tenra fermement tel markiet et tele covenence ke Nicholes ses père a fait por lui à Aumant sen mestre. A toutes ces covenences et ces devises fu Gilles Remis com voirs jurés, Grars d'Orchies, Jakemes de Lille, Jehans li Vilains, Willaumes li frères Nicholon devant dit, Jehans Zewedre et Piéros Reveleus, de Lille, i furent com autre home. Ce fu fait en le maison Gillion Remi, l'an de l'incarnation Jhésu Crist MCC et LXIIII, el mois de siétembre, 15 jors devant le Saint Remi.

(*Au dos*) : Cis escris est mestre Aumant l'Orfèvre et Nicholon de Tornai, manant à Douay.

(Archives de l'État à Mons; greffe scabinal de Tournai, recueil de chirographes des voirs-jurés, de 1258 à 1265.)

## II.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Iéverart le Maçon et Gilles li Varlais. Métier de* **maçon.**

Août 1269.

Sacent tout cil ki est escrit veront et oront, ke Gilles li Varlais doit siervir leverart le Maçon 2 ans de sen mestier, bien et loiaument si que varlais doit siervirs en mestre et Iéverars li Maçons li doit douner sem despens tout fors de viestir et de caucier et connoist bien cius Iéverars

li Maçons ke cius Gillos li Varlais li a dounet 6 lib. pour sen mestier aprendre et de çou li doit Iéverars li Maçons, quant il ara siervit 2 ans, rendre 4 lib. de torn.; et de ces 4 lib. rendre, a Iéverars asenet à lui et au sien partout; èt là fu Jehans li Parés comme voirs-jurés, Ieverars li Monniers et Robiers Mifarie, cil 2 i furent comme autre houme, en l'an de l'incarnation Jhésu Crist mil et CC et LXIX, el mois d'auoust.

(*Au dos*) : C'est Iéverart le Maçon.

(Archives communales de Tournai; voirs-jurés.)

III.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans li Fèvres et Jakemon le Conte.* **Favarkerie.**

8 janvier 1272-1273.

Sacent tot cil ki cest escrit veront et oront ke Jehans li Fèvres doit aprendre loiaument, comme preudom, Jakemon le Conte sen mestier de favarkerie, de maintenant en avant jusques à trois ans priès appriès ensivans, pour 6 lib. de torn. que cil Jakemes l'en doit rendre et paiier à deus paiemens, s'est assavoir 60 s. de torn. à le Candeler ore ki vient procainement; s'en doit-on rabatre 26 d.; et les autres 60 s. de torn. de ceste procaine Candeler en 1 en. Et parmi çou doit ausi cil Jehans li Fèvres douner celui Jakemon tot sen despens de boire et de megnier, de caufer et de gésir totes les 3 anées, si comme on doune un mestre vallet; et il li doit ausi faire loiaument sen siervice comme boins vallès. Et se cil Jehans li Fèvres défaloit qu'il ne li fesist sen despens et apresist sen mestier loiaument, ensi que deviset est, amender le doit cil Jehans par dit de preudomes dou mestier et s'en a assenet partot à lui et au sien. Et ausi est assavoir se cil Jakemes ne voloit siervir et apprendre, u il ne pooit qu'il fust neules par kai il se départist de sen mestre Jehan le Fèvre ki dis est, pour çou ne demorroit mie qu'il ne li convenist paiier les 6 lib. devant dites tot entirement à celui Jehan, à teus paiemens qui

devant sont dit, et de ces 6 lib. à paiier et à rendre ont faite leur dette propre Jehans li Bégins de Gissegnies, Colars de Gissegnies et Jakemes de Posnenges li foulons et Sandrars de Lignietes, cil en doit convent tenir à cescun paiement si comme boins plèges; et se cil Jehans li Fèvres en faisoit, à nul des paiemens, cost ne frait ne enprunt, rendre li doivent tout parmi sen voir dit; et s'en ont assenet à aus et au leur partout et à quan qu'il ont et auront cascuns d'aus por le tot: et encore avoec tout çou poroit cil Jehans doner 20 s. de torn. des deniers les detteurs devant dis à quel signeur de tiere u à quel balliu qu'il onques vorroit por le sien à requerre s'il mestier en avoit et sans le sien de nul point ramenrir. Et Jakemes li Quens devant nommés si en doit tous les autres ki dit sont délivrer et aquiter tous quites et de cost et de frait et de catel. Et là fu Jehans Flamens de Bauegnies comme voirs jurés, Jehans Moriaus del Mortier et Colars ses fius comme auttre home. Et au livrer cest escrit furent les 2 parties présentes, en l'an de l'Incarnation Jhésu-Christ mil et CC et LXXII, el mois de jenvier, le diemenche apriès le Tiéphaine.

(*Au dos*) : C'est Jehan le Fèvre.
Li dons des 20 s. ne point sur le foulon.

(Archives de Tournai, voirs-jurés.)

## IV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Poles de Monnes et les parents de Gillot le Mousnier.* **Draperie.**

7 mai 1273.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Poles de Monnes a acovenenciet Gillot le fil Monnart le Mousnier et Benseline se femme, si doit cius Gillos siervir Polon sen mestre très maintenant en avant 3 ans tos continueus et si doit cius Gillos avoir 7 d. à cascun drap devens cel tiermine; et se Gillos défaloit Polon sen maistre plus de 15 jors en

1 tenant se ce n'estoit par maladie, cil Poles de Monnes aroit ataint à Monnart le Mousnier et à Benseline se femme 40 s. de torn. de boine dette loial et de çou a cil Monnars et Benseline se femme assenet à aus et au leur partout à quan qu'il ont et aront, cascuns pour le tot. A ceste counissance et à toutes ces devises fu Jehans li Parés comme voirs jurés, Evrars li Mousniers et Jakemes de Monnes li frères Polon devant dis, cist doi i furent com autre homme et au livrer cest escrit furent les 2 parties présentes, el an de l'incarnation Jhésu-Crist MCC et LXXIII, el mois de mai, le premier diemence.

(*Au dos*) : C'est li escris Polon de Monnes.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

V.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Sandrart de le Roe, d'une part, Jehan Callau et Cholart de Piérouwés, d'autre part, ceux-ci contractant pour le beau-fils de Jehan Callau.*

12 septembre 1282.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, que Sandrars de le Roe a acouveneciet à Jehan Callau et à Cholart de Piérouwés, le talleur, à aprendre le fillestre Jehan Callau sen mestier et se li doit douner tout fors pain et se li doit livrer lit et ostel et se li doit cil Jehanès siervir dou jour de le Paske ki vient procainement en 3 ans, parmi 35 s. de tornois par an, que Jehans Callaus et Cholars de Piérouwés en doivent paiier à Sandrart de le Roe à 2 paiiemens l'an, moitiet à le S Jehan c'on pent les ciercles ki vient procainnement et l'autre moitiet au Noël empriès sivant et ensi d'an en an, à 2 paiiemens l'an, tout le terme devant nommet et s'est à savoir que se Jehans li devant dis défaloit de se siervice à faire ensi que devant est dit, Sandrars de le Roe aroit ataint à Jehan Callau et à Cholart de Piérouwés 50 s. de tornois de boine dette loial et se Sandrars de le Roe en faisoit coust, ne fret, ne emprunt par le défaute de leur cou-

venence, rendre li doivent li detteur parmi sen voir dit, sans le couvenence devant dite amenrir; de tot çou ont il assenet à aus et au leur à quan qu'il ont et aront partout et cescuns pour le tot. Là fu Colars d'Anvaing com voirs jurés et Jehans de le Poterie, li clers. com autres om, et si furent les parties à cest escrit livrer, l'an de l'incarnation MCCLXXXII, le samedi devant le jor de le pourciession de Tournai.

(*Au dos on a ajouté*) : Et dou livrer à Jehanet le devant dit, tot fors pain et se lit et sen ostel, ensi com devant est dit, a cil Sandrars de le Roe assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout.

(*Au dos*) : C'est Sandrart de le Roe.

(Archives communales de Tournai ; voirs-jurés.)

## VI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jean le Marescal et Colart Siergant, dit Gillet, agissant pour Jakemin Mouton. Métier de* **tisserand.**

23 juin 1286.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke telles sont les couvenences et les devises entre Jehan le Marescal, le télier, d'une part, et Colart Siergant c'on dist Gillet, d'autre part, en tel manière ke chius Jehans doit Jakemin Mouton par le gré et le volenté de Juliane se mère aprendre sen mestier de tisterie bien et loialment par trois ans ki sont à venir nouvielement, dou jour Saint Jehan Baptiste ki fu l'an MCC et LXXXVI et chius Jakemins le doit siervir bien et loiaument tous les 3 ans sans nul jour de deffaute et là endevens doit cius Jakemins avoir à cescun drap 7 deniers et s'il avenoit cose que cius Jakemins fust malades devens les trois ans devant dis combien ke ce fust, fust en aoust u en autre tans, restorer le doit apries les 3 ans devant dis ausi souffissantment ke li tiermes de le deffaute seroit et aroit estet et s'il avenoit cose ke cius Jakemins s'en fuist u destornast devens les 3 ans devant dis, combien que ce fust, Colars Ghillès deseure nommés le

doit ramener devens les procains 15 jors qu'il en seroit fuis u destournés et restorer li doit cius Jakemins les 15 jours devant dis apriès sen termine; et s'il avenoit cose que Colars Siergans ne le ramenast devens les 15 jours devant dis, il doit rendre et paiier comme se propre dette, 40 s. de torn. à le volentet et à le soumonse de Jehan le Marescal devant dit; de tout çou a fait se propre dette, pour Colart Siergant, Jehans Blette Poire et se Jehans li Marescaus en faisoit coust, u despens, u emprunt par le deffaute de le couvenence, Colart Gillet et Jehan Blette Poire rendre li doivent parmi sen voir dit sans le dette et les convenences devant dittes amenrir; s'en ont assenet à aus et au leur à quan qu'il ont et aront partout et cescuns pour le tout; là fu Jehans de Holaing cum voirs jurés et Hues Asses i fu com autres hom et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fu fait l'an de l'incarnation MCCLXXXVI, el mois de ghieskerech, le nuit Saint Jehan Baptiste par 1 diemenche.

(*Au dos*) : C'est Jehan le Marescal, le télier.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## VII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehan Baillet et Colin Bousart, fils de Michel. Métier de* **tisserand**.

19 juin 1288.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, que Jehans Baillès doit aprendre Colin le fil Mikiel Bousart, de Piérewés, le mestier de tistre, dou jor Saint Remi ki vient procainement en 3 ans continueus à venir l'un apriès l'autre, as us et as coustumes dou mestier, et cil Colins devant dis doit siervir Jehan Baillet, sen mestre, bien et loiaument, tous les 3 ans devant dis et se Colins devant nommés ne faisoit sen siervice ensi que devant est dit, Mikius Bousars, Sandrars de le Roe et Oliviers de Piérewés doivent rendre et paiier cascuns comme se propre dette et

cascuns por le tout à Jehan Baillet devant nommet, 40 s. de tornois devens les 15 jors que cil Colins seroit partis de sen siervice; et de tout çou ont li troi devant nommet assenet à aus et au leur à quan k'il ont et aront partout, cascuns pour le tout. Or est à savoir que Mikius Bousars doit aquiter tous quites des couvenences devant dites Sandrart de le Roe et Olivier de Piérewés et assenet en a chil Mikius à lui et au sien à quan k'il a et ara partout pour l'aquitance et des cous et des frès ausi s'il les i faisoient par leur aquitance à requere. A este couvenence fu Colars Bélins com voirs jurés et Jehans de Buri com autres hom et si furent les parties à cest escrit livrer en l'an de l'incarnation M CC IIII$^{xx}$ et VIII, el mois de ghieskerec, le samedi devant le Saint Jehan Baptiste.

(*Au dos*) : C'est Jehan Baillet.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## VIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jean Burée et le père de Marion le Conte. Métier de* « **bourserie** ».

5 février 1289 1290.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, que Jehans Burée, li boursiers, doit aprendre Marion, fille Jakemon le Conte, sen mestier de bourserie bien et loiaument, tel qum il le set, de blankes bourses et de noires, dou jor de le Candeler ki fu l'an mil CCLXXX et VIIII en 2 ans tous continueus à venir l'un apriès l'autre, dont il est à savoir que Jakemes li Contes doit douner à Mariion, se fille, sen despens ceste première anée et le seconde anée doit Jehans Burée warder Marion devant dite et douner sen despens toute l'anée de boire, de megnier bien et soufissaument, si c'à l'enfant afera; or est à savoir que Jakemes li Contes a prestet à Jehan Burée devant nommet 30 sols de tornois de coi cil Jehans se tient bien à sols et à paiiet et ces 30 s. devant dis doit Jehans Burée rendre et paiier à Jakemon le Conte devant dit au kief de le darainne anée des 2 ans devant dis, quant Marions ara fait sen siervice;

et se Jakemes li Contes en faisoit coust, ne fret, ne despens, ne enprunt par le défaute de nule des convenences devant dites, rendre li doit Jehans Burée parmi sen voir dit sans les convenences devant dites amenrir et de tout çou a cil Jehans Burée assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout Là fu Nicoles Bélins com voirs jurés et Gilles li Cuveliers dou Fait et Jakemes de le Diaulie com autre homme et si furent les parties à cest escrit livrer, en l'an de l'incarnation M CC IIII$^{xx}$ et VIIII, le diemence apriès le jor de le Candeler el mois de février.

(*Au dos*) : C'est Jakemon le Conte.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## IX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Bastiien le Truie et Elias de Morielporte. Métier de* **tisserand.**

28 mai 1290.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront que Bastiiens li Truie doit aprendre Piéret le fil Elias de Morielporte, sen mestier de tistre bien et loiaument; et parmi tant cil Piérès le doit siervir dou noeuvime jour de mai ki fu l'an mil CCLXXX et X, en 2 ans enpriès sivant, bien et soufissanment, as us et as coustumes dou mestier; et s'il avenoit cose que cil Piérès ne siervoit sen mestre bien et loiaument et il se partoit de lui ançois le terme devant noumet et il revenoit au kiés de 15 jors, amender li devroit Piérès devant dis çou k'il aroit demoret et s'il ne revenoit devens les 15 jors k'il s'en seroit partis cil Piérès devant nommés et Elias de Moriauporte, ses pères, seroit à tenut de rendre à Bastiien devant noumet 40 s. de torn. à paiier as us et as coustumes dou mestier et se Bastiiens li Truie en faisoit coust, ne fret, ne despens, ne enprunt, par le défaute de leur convenence, rendre li doivent Piérès et Elias devant noumet parmi sen voir dit sans le dette amenrir; s'en ont assenet à aus et au leur à quan k'il ont et aront partout et cascuns

pour le tout; là fu Nicoles Bélins com voirs jurés et Jehans li Truie, li jovenes, com autres hom et si furent les parties à cest escrit livrer en l'an de l'incarnation M CC IIII$^{xx}$ et X, le darain diemence de mai.

(*Au dos*) : C'est Bastiien le Truie.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## X.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Willaume le Fourbiseur et Gillot Ghenade. Métier de* **fourbisseur d'épées**.

Avril 1290-1291.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, que Willaumes, li fourbisieres d'espées, d'une part, et Gillos Ghenade, de Rusegnies, d'autre part, ont markandet ensanle en tel manière que cil Willaumes doit aprendre et ensigner Gillot devant dit sen mestier, tel qum il le set, de fourbir espées, de le Candeler ki fu l'an mil CCLXXX et X, 2 ans enpriès sivans ki sunt à venir l'un apriès l'autre, bien et loiaument, ensi que maistres doit faire sen varlet et parmi tant cil Gillos devant nommés doit siervir Willaumes devant dit tous ces 2 ans bien et loiaument as us et as coustumes dou mestier devant dit; et si doit encore Gillos devant nommés à Willaume 30 s. de tornois. de coi cil Gillos doit douner sen mestre 15 s. de tornois et les autres 15 s. de tornois au jor de Tous Sains ki vient procainement et si ne doit cil Gillos nient fourbir en le rue ù il plueve ne naige sour lui, se Willaumes ses mestres ne sieut encontre lui à l'ouvre; et se Gillos devant dis a mestier d'aler huers de Tournai pour se propre besongne meumes, aler i puet parmi le restor; et s'est à savoir que quant Gillos ara siervit le première anée il doit avoir le seconde anée, cascune semainne, 10 d. tornois; et parmi tant cil Willaumes doit douner celui Gillot sen despens de boire, de migner et d'ostel, autant que lui meumes, fors de vin; et se Willaumes a mestier d'aler huers de le vile, cil Gillos doit warder sen uisine et faire sen mes-

tier bien et soufissanment; et s'il avenoit cose que Gillos devant nommés fust niules des couvenences devant dites u Willaumes ses mestres ne li faisoit se couvenences si qum il doit et li uns en faisoit sour l'autre coust, ne fret, ne despens, ne enprunt par le défaute de le convenence, rendre li doit cil ki seroit en défaute quan que li autres en seroit arière, parmi sen voir dit, sans le sien et les con[ve]nences devant dites amenrir; et de tout çou a li uns l'autre assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout. Là fu Colars Bélins com voirs jurés et Jehans Moskès, li clers, com autres hom; et pour çou que ce soit conneute cose et bien tenue si en est cis escris fais en trois parties, s'en warde li voirs jurés le moiiene partie et Willaumes li Fourbisieres le première partie et Gillos devant dis le tierce partie; et si furent les parties à cest escrit livrer en l'an de l'incarnation MCC IIII$^{xx}$ et X, el mois d'aivril.

(*Au dos*) : c'est Willaume le Fourbiseur et Gillot Ghenade.

(Archives de Tournais; voirs-jurés.)

## XI.

### *Contrat d'apprentissage conclu entre Jehan de Harchies et Gontier Billon.*

28 novembre 1294.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Jehans de Harcies a acouvenenciet Jakemon fil Gontier Billon, dou jor de Tous Sains ki fu l'an MCCLXXX et XIIII jusques à 3 ans enpriès sivans, en tel manière que Jehans li doit aprendre sen mestier bien et loiaument et li doit donner sen despens de bouke tout le terme devant dit, parmi 40 s. de tornois ke cil Gontiers Billons en doit rendre et paiier cascun an à Jehan de Harcies à 2 paiemens en l'an, c'est à savoir 30 s. de torn. au jor de Tous Sains ki vient procainnement et les 10 s. de torn. au jor de Paskes apriès sivant et ensi apriès poursivanment tous les 3 ans devant dis et se Jehans de Harcies n'estoit paiiés ensi que dit est et il en faisoit coust,

ne fret, ne despens par le défaute de nul des paiemens, rendre li doit cil Gontiers Billons parmi sen voir dit sans le convenence amenrir; et si poroit Jehans de Harcies douner des deniers celui Gontier pour cascun paiement faire avoir de lui, à quel signeur de terre u à quel balliu u à quel justice qu'il vorroit 10 s. de torn. ke cil Gontiers seroit à tenus de paiier avoec les convenences devant nommées. De tout çou a il assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout. Or est à savoir que se cil Jakemins, fius Gontier Billon, estoit malades devens les 3 ans devant dis, amender et restorer le doit par dit de preudomes et s'il se défuioit, amender le doit tout en tel manière au devant dit Jehan de Harcies. Là fu Colars Bélins com voirs jurés et Thumas dou Pumeruel, ki connoist les parties, com autres om; et si furent les parties à cest escrit livrer, en l'an de l'incarnation M CC IIII$^{xx}$ et XIIII le diemence devant le Saint Andriu.

(*Au dos*) : C'est Jehan de Harchies.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans de Calais et Thumassin, fils de Dame Sarin de Menin.* **Cordonnerie.**

6 mars 1294-1295.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, ke Jehans de Calais doit aprendre Thumassin, fil Dame Sarin de Menin, se mestier de cordewanerie et escoustenghier de boire et de mignier et de caucier souffissantment par 3 ans continueus à venir, ki commencièrent au grant Quaresme ki dacrainement passa, parmi 100 et 10 s. de tour., ke celle Dame Sare et Jehans de Menin en doivent rendre et paiier au devant dit Jehan de Calais, aures que 50 s. desquels Jehans de Calais se tient à sols et à paiiet, à paier 40 s. au jour S. Remi ki vient procainement et 20 s. au jour dou grant Quaresme apriès siuwant. Et se Jehans de Calais n'estoit

paiiés à cescum termine ensi ke dit est et il en faisoit coust, u frait, u avoit damage par le deffaute de lor paiement, rendre li doivent celle Dame Sare et Jehans de Leuse, parmi sen voir dit, sans le dette devant ditte amenrir ; s'en ont assenet à eaus et au leur à quan k'il ont et aront partout et cescuns pour le tout. Et pour tenir fermement les couvenences au devant dit Thumassin, Jehans de Calaîs a assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout. Là fu Jehans Pantins com voirs jurés et Jehans de Ruiieles com autres hom et si furent les parties à cest escrit livrer, l'an de l'incarnation MCCLXXX et XIIII, le premier diemence de march.

(*Au dos*) : C'est Thumassin de Menin.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.

## XIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans Conras et Mikiel Sebile. Métier de* **maçon**.

27 mars 1294-1295.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront que Jehans Conras, li maçons, d'une part et Mikius Sebile, fius Gillion Sebile, ki fu, d'autre part, ont marcandet entr'aus 2 ensanle en tel manière que cius Jehans Conras doit mener Mikiel devant dit ces 3 ans prociains ki sont à venir l'un apriès l'autre et aprendre sen mestier de macenage bien et loiaument à sen pooir et lui ensignier et par tel manière que Jehans Conras doit douner à Mikiel Sebile les 2 premières anées cascun jor 5 deniers tornois tous les jors c'on ouvera et le darainne anée doit cius Mikius avoir cascun jor ouvraule 6 deniers torn. et parmi tant il doit Jehan Conrat, sen mestre, siervir bien et loiaument tout le terme devant noumet; et s'il avenoit cose que Jehans Conras moroit au kief de le première anée, u 2 mois devant, u 2 mois enpriès, cius Mikius Sebile seroit à tenus de rendre et de paiier à le fenme Jehan Conrat u à sen remanant 40 s. de torn. et s'il moroit au kief de l'an et demi, si doit li

femme Jehan Conrat avoir à l'avenant par le dit des compagnons dou mestier et tout ensi que devant est dit l'a cius Mikius Sebile enconvent à faire et à tenir; s'en a assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout et pour les couvenences celui Mikiel à faire ensi que devant est dit, a Jehans Conras assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout; à ceste couvenence fu Colars Bélins com voirs jurés et Jehans Bruniaus com autres om; et si furent les parties à cest escrit livrer, en l'an de l'incarnation MCC IIII$^{xx}$ et XIIII, le diemence apriès le jor Nostre Dame en marc.

(*Au dos on a ajouté*) : Et s'il avenoit cose que Jehans Conras estoit en point qu'il ne peuist ouvrer, Mikius Sebile puet ouvrer ailleurs et faire sen preut et est sien çou qu'il wagnera.

(*Au dos*) : C'est Conrat le Maçon et Mikiel Sebile.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XIV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Reniers li Orfèvres et Piéret et Jehanet de Salli.* **Orfèvrerie.**

16 avril 1298.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront ke Reniers li Orfèvres, nés de Douay, doit et a encouvent Piéret de Salli et Jehanet sen frère à soustenir et escoutenghier de boire, de megnier, de lever et de koukier souffissantment, dou jour de l'Assention ki vient procainnement en 6 ans apriès siuwans, et encouvent a li dis Reniers loiaument, par se foit fiancié, les 2 enfans devant nommés durant ledit tiermine à aprendre de sen mestier d'orfaverie ausi loiaument comme il feroit ses enfans meismes. Et se li dis Reniers savoit u véoit, devens le première anée des 6 anées devant dites, que li dit enfant u li uns des 2 ne pourfitasscent et ne peuissent pourfiter oudit mestier aprendre et maintenir, lessier le doit savoir à Simon Truffant de Salli et à le fin de celle anée puet li dis Simons u li consaus des 2 enfans oster les 2 enfans, parmi

100 s. de tornois que li dis Reniers en doit avoir pour le despens de cescun, de le première anée tant seulement. Si doit li dis Reniers avoir, à l'entrée desdittes 6 anées, 16 lib. de parisis, lesquels 16 lib. il doit rendre et paiier as dis enfans u à leur coumant à l'issue de le première anée, s'ensi avenoit k'il adont se départesisent de lui, si que deseure est dit, aures de 100 s. de torn. k'il en doit avoir et rabatre pour le despens de celui ki de lui se départiroit, u 10 lb. pour les 2 se tout doi s'en départoient pour le première anée. Et se li dis Reniers véoit et savoit le pourfit des 2 enfans en demorer audit mestier et il i demorassent, avoir doit encore cius Reniers des 2 enfans devant nommés u de leur coumant, 16 lb. de par. avoech les 16 lb. devant dittes à paiier devens les 4 procains ans apriès le première anée, cescun an 4 lb. de parisis Et si se tient li dis Reniers plainnement à sols et à paiiet des 16 lb. de par. qu'il doit avoir à l'entrée des 6 anées desus dittes. Et s'il avenoit que li dit enfant u li uns des 2, puis le première anée passée, s'en alasscent ensus dou dit Renier, fust par maladie u par leur volenté, requerre les doit li dis Symons Truffans et ramener au dit Renier, lor mestre, et restorer doivent tant de journées qu'il en aroient falit, tantos apriès le tierme des 6 anées desus dittes passet. Et se devens le dit tiermine li devant dis Reniers aloit de vie à mort, mettre et assener doit les 2 enfans devant nommés en ausi souffisant liu comme il aroient esté et deveroient iestre avoech le dit Renier. Et pour çou ke devant est dit tenir ferme et estaule, si que dit est, a cescune des parties assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout. A ces couvenences et à ces devises fu Jehans li Rate com voirs jurés et Jakemes Katine comme autres hom. Et si furent les parties à cest escrit livrer l'an de l'Incarnation MCC IIII$^{xx}$ et XVIII, au saisime jour d'avril par 1 demierkes.

(*Au dos*) : C'est Renier l'Orfèvre, Piéret de Salli et Jehanet sen frère.

Et si li devant dit enfant se départoient à le fin de le première anée et ce sanlast pau u trop en 100 s. torn. pour le despens de cescun de l'anée, amendet doit iestre par le dit de Bauduin Catine et Jakemon sen frère.

(Archives communales de Tournai ; voirs-jurés, layette de 1298.)

## XV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Colars Cokette et Jehans Petellons, oncle de Gillot Petellon.* **Orfèvrerie.**

14 mai 1301.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Jehans Petellons, d'une part, et Colars Cokette, li orfèvres, d'autre part, ont markandet li uns à l'autre en tel manière ke Colars Cokette doit Gillot, fil Marghe-ritain sereur Jehan Petellon, warder et aprendre sen mestier d'orfa-verie de le nuit dou Quaremiel ki fu l'an de l'incarnation M et CCC, en 5 ans apriès sivant. Et li doit douner sen despens de bouke et coukier et lever, bien et loiaument, autretel ke sen enfant mismes et aprendre là endevens ausi loiaument ke sen enfant propre. Et doit faire audit Gillot sen pourfit ensi ke preudom doit faire à enfant, loiaument, sans malengien. Et s'est asavoir ke Jehans Petellons devant només a mar-kandet à Colart Cokette l'orfèvre, en tel manière ke Jehans Petellons doit rendre et paiier pour les 5 anées devant dittes à Colart Cokette devant nomet, 14 lb. de torn., desquels 14 lb. Jehans Petellons doit paiier 4 lb. de torn. au jour de le Pentecouste ki vient prochainement, et 4 lb. de torn. au jour de le pourciession de Tournai sivant apriès; et les autres 6 lb. de tournois li doit-on tous avoir parpaiiés devens le secont an des 5 ans devant dis. Et s'il avenoit cose ke cil Gillos fust devens ces 5 ans malades, u il s'en alast ensus de sen mestre, Jehans Petellons le doit faire requerre à sen coust et ramener à sen mestre et de tant de journées k'il en seroit alés u qu'il aroit estet malades, restorer doit tout le damage apriès sen tiermine, par dit d'orfèvres. Et s'il avenoit ke Gillos devant dis aloit de vie à mort dedens les 2 pre-miers ans, Colars Cokette aroit à l'avenant de l'anée première, c'est à savoir à l'avenant de 100 s. de torn. l'an, et si renderoit à Jehan Petellon le sourplus qu'il aroit rechiut des 14 lb.; et s'il moroit apriès les 2 ans, Colars Cokette seroit quittes des 14 lb. de torn. devant dis. Et se Colars Cokette moroit en quel tans que ce fust devens les 5 ans

devant dis, Colars en a oblegiet tout le sien ki de lui demorroit de remettre celui Gillot en ausi souffissant liu comme il aroit estet. Et se Gillos se marioit, Jehans Petellons doit faire au gret Colart Cokette, par dit d'orfèvres. De tout chou à faire et à tenir, si con dit est, a cescune partie assenet à lui et au sien à quan qu'il a et à quan qu'il ara partout. A ces couvenences et à ces devises fu Willaumes Prouvos cum voirs jurés et Sohiers d'Audenarde, vallès Jehan Petellon, i fu com autres hom; et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fu fait l'an de l'Incarnation MCCC et I, au quatorsime jour de mai par un diemence.

(*Au dos*) : C'est Jehan Petellon et Colart Cokette, l'orfèvre.

(Archives communales de Tournai; voirs-jurés, layette de 1301.)

## XVI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Simons de Monstruel et Mikiel de Princes, père de Jakemin.* **Draperie.**

15 mars 1303-1304.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Simons de Monstruel a encouvent à aprendre Jakemin, fil Mikiel de Princes, de sen mestier, bien et loiaument et cius Jakemins le doit siervir de Paskes ki vienent procainement en 3 ans, parmi 12 d. torn. de cescun grant drap et 7 d. torn. de cescun petit ke cius Simons l'en doit rendre et paiier et à le darainne demie anée li doit cius Simons aprendre à le main seniestre; et s'il avenoit ke cius Jakemins s'en alast en sus de sen mestre et il demorast plus de 1 mois, cius Simons puet demander 60 s. de torn. de boinne dette loial, lesquels Mikius de Princes li doit rendre et paiier comme se propre dette, u mettre 1 varlet ausi souffissant ou lieu dou dit Jakemin, pour le fuer devant dit et parmi tant ces couvenences devant dittes seroient niulles, sauf cou ke se restor i avoit, restorer li doit-on; et s'il i avoit aucun débat pour nule de ces couvenences

amender le doit cescune partie par le dit des preudommes dou mestier. De tout çou ke dit est à tenir li uns à l'autre, a cescuns assenet à lui et au sien à kan k'il a et ara partout. A ceste counissance fu Jehans d'Orke com voirs jurés et Jakemes Pole com autres hom, et si furent les parties à cest escrit livrer, l'an de grasse MCCC et III, 15 jors en marc.

(*Au dos*) : C'est Simons de Monstruel et Mikiel de Princes.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XVII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Colart le Baubot et Maroie li Carleresse, mère de Jake le Carlier. Métier de* **tisserand**.

18 juin 1306.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Maroie li Carleresse a marcandet à Colart le Baubot de Jake le Carlier, sen fil, de siervir et de aprendre à tistre 2 ans continueus sivans l'un apriès l'autre; et doit li dis Jakemins coumenchier au jour S. Piere entrant aoust ki vient prochainement a siervir et aprendre son mestier et ensi tous les 2 ans apriès sivans; et doit li dis Colars li Baubos livrer toutes les 2 anées au devant dit Jakemin tout sen vivre sans pain et sans viestir et cauchier; et tous les vivres doit iestre autreteuls ke li dis Colars ara pour lui, tous sans pain. Et s'il avenist ke li dis Jakemins fuist malades dedens les 2 anées 15 jours, li dis Colars le doit warder u faire warder à sen coust et à sen frait et nient plus, s'au coust et au frait non de le ditte Mariien; et pour chou ne demeure mie ke li ditte Maroie ne li doive faire restorer le tans ke li dis Jakemins seroit en defaute de siervir le dit Colart de siervice meismes; et parmi toutes ces convenences deseure dittes, doit li dis Jakemins avoir à cascun drap ke il fera avoec le dit Colart, 7 d., u avoec autrui, dedens les 2 anées, ouvrant ou non le dit Colart. Et se li dis Jakemins se defuist dedens les 2 années et ne vosist mie parsiervir se termine, li ditte Maroie li Carleresse et Jakemins ses

fiex, u li uns d'eaus, le doivent amender par le dit dou mestier juskes à le valeur de 4 lb. de tournois. Et se li ditte Maroie et Jakemins ses fiex défausissent de riens de tout chou ke chi devant est dit et deviset u d'aucunnes d'elles, et pour plus grant seurtet à avoir, en ont il assenet à aus et au leur à quankes il ont et aront partout et cascuns pour le tout, et si poroit li dis Colars donner sour le ditte Mariien 20 s. de tourn. à quel signeur de terre, à quel balliu u à quelle justice k'il voroit, pour les convenences devant dittes acomplir, se li ditte Maroie en défausist de riens; et che don seroit-elle tenue de paiier sans les convenences amenrir. Et li dis Colars en assenne à lui et au sien à quankes il a et ara partout, pour les convenences devant dittes aemplir et iestre fermes, se il en défausist de riens, et amender par le dit dou mestier. A ceste convenence furent comme eskievin dou Bruille de Tournay, Rogiers de Veuduile et Jehans Trueve-Avoir; et si i furent les parties à cest escrit livrer. Ce fut fait l'an MCCC et VI, enmi le mois de ghieskerech par 1 samedi.

(*Au dos*) : C'est Colart le Baubot.

(Archives de Tournai; greffe de l'échevinage du Bruille.)

## XVIII.

*Contrat d'apprentissage entre Willaume d'Alaing et Jakemes li Monnoiiers, père de Biertoulet.* **Coutellerie.**

... janvier 13[07-1308].

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Jakemes li Monnoiiers a markandet à Willaume d'Alain[g...]nière ke li dis Willaumes doit Biertoulet fil Jakemon le Monnoiier, aprendre sen mestier de coute-[lerie...] sen pooir, si ke preudom doit faire à enfant; et li doit donner sen despens de boire et de megnier et de l[...]ment, si c'à l'enfant afferra, dou jour Saint Jehan Baptiste ki fu l'an de l'incarnation MCCC et VII e[n...] doit li dis Willaumes d'Alaing moustrer et faire moustrer au dit

Biertoulet, de lui et de se mesnie, de t[out...] c'on fera à se maison et le dit valeton ensegnier boinement si c'on doit faire enfant de preudomme et [...]. Et doit li dis Biertoulès aler à le mounoie à Tournai tous les jours c'on i ouvera, par couvenence et ou [ ..] fait se journée il doit revenir à le maison sen mestre devant dit et ouvrer paisiulement et [...]tre en toutes les manières k'il pora si que boins enfés doit faire; et chou ke Biertoulès wagnera [...]. Et pour le despens dou dit Biertoulet des 3 anées devant dittes et pour sen mestier aprendre [...] doner Willaume d'Alaing devant dit 17 lb. de torn., de coi il se tient tout plainement à sols et [...] quitte, aures de 16 s. et 8 d. de torn. de boine mounoie ke Jakemes li doit paiier à se volentet et a [... Bier]toulès devant dis volsist aler ouvrer à Lille, u à Bruges, u à Saint Quentin, u alleurs devens le [...] aler i puet, sauf chou c'apriès les 3 ans devant dis il doit restorer chou qu'il aroit deffa[lit...] Tournai; et se Jakemes li Monnoiiers et Willaumes d'Alaing deffaloit li uns l'autre de ces couve [nences...] en avoit ne coust, ne frait, ne damage par le deffaute de le couvenence li uns de l'autre[...] parmi sen voir dit sans le sien amenrir; de tout chou a cescuns d'eaus deus assenet à lui et au sien à [...] pour aemplir ces couvenences li uns à l'autre. A ceste counissance fu Jehans Petellons com voirs jur[és...] com autres hom et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fu fait l'an de l'incarnation MCCC [...]vier par 4 devenres.

(*Au dos*) : C'est Willaume d'Alaing et Jakemon le Mounoiier et Biertoulet, sen fil.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XIX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Cholars Cokette et Oliviers de Hostes, père de Piéret.* **Orfèvrerie.**

18 mars 1308-1309.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Oliviers de Hostes, d'une part et Cholars Cokette, li orfèvres, d'autre part, ont markandet li uns à l'autre en tel manière ke Cholars Cokette doit Piéret, le fil

Olivier de Hostes, aprendre sen mestier d'orfaverie, dou jour de le Pourciesion ki fu l'an MCCC et VIII, en 3 ans empriès sivans continueus l'un apriès l'autre et aprendre là endevens sen mestier ausi loiaument ke sen enfant et doit faire audit Piéret de Hostes sen pourfit ensi ke preudom doit faire enfant, bien et loiaument, sans mal engien ; et s'est à savoir ke Oliviers de Hostes devant noumés a markandet à Cholart Cokette, l'orfèvre, en tel manière ke Oliviers de Hostes doit paiier pour les 3 ans devant dis à Cholart Cokette devant noumet, 4 lb. de tour., 1 tour. pour 1 d. u monnoie au vallant, à paiier devens le secont an des 3 ans devant dis ; et s'il avenoit cose ke cius Piérès fust malades u il s'en alast ensus de sen mestre, Oliviers de Hostes le doit faire requesre à sen coust et ramener à sen mestre et de tant de journées k'il en seroit alés u k'il aroit esté malades, restorer doit le damage apriès sen tierme et s'il avenoit cose ke Piérès de Hostes alast de vie à mort devens les 2 ans prumiers, Cholars Cokette aroit à l'avenant de l'anée, c'est à savoir à l'avenant des 4 lb. de tour. et se renderoit li dis Cholars Cokette à Olivier de Hostes le sourplus k'il aroit reciut des 4 lb. de tour., et s'il moroit apriès les 2 ans prumiers, Cholars Cokette seroit quites des 100 s. (1) de tour. devant dis et se Cholars Cokette moroit en kel tans ke ce fust devens les 3 ans devant dis, Cholars Cokette en a obligiet tout le sien ki de lui demoroit de remettre celui Piéret en ausi soufiscant liu com il aroit esté ; et se Piérès de Hostes se marioit, Oliviers de Hostes doit faire au gret Cholart Cokette par dit d'orfèvres. De tout çou à faire et à tenir si con dit est, a cescune partie assenet à lui et au sien à kan k'il a et à kan k'il ara partout. A ces couvenences et à ces devises fu Libiers Vilains com voir jurés et Mikius Faunike com autres hom et si furent les parties à cest escrit livrer l'an de grasse MCCC et VIII, le 18ysme jour de marc, par 1 mardi.

(*Au dos*) : C'est Cholart Cokette et Olivier de Hostes.

(Archives de Tournai ; voirs-jurés.)

---

(1) Lisez : 80 s.

## XX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehan de Renghies et Piéret de Marchienes, fils de Maroie le Barbieresse.* **Coutellerie.**

28 janvier 1309-1310.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, ke Jehans de Renghies, li couteliers, doit et a encouvent loialment à warder et norir Piéret de Marchienes, le fil Maroie le Barbieresse, dou jour dui jusques au jour de le Candeler ki vient prochainement, et de celi jour de le Candeler ki vient prochainement en trois ans continueus prochains après sieuwans; et ensignier et aprendre li doit ausi li dis Jehans sen mestier de coutelerie bien et loialment, sans malengien, ausi bien et ausi loialment ke ce fust ses propres enfés, tout le tierme desusdit; et donner li doit ausi sen despens de bouke, de boire et de mingnier et de lever et de koukier, tout le tierme desus dit bien et souffissanment, ensi k'il affiert à l'enfant d'un preudomme, sans fraude et sans malengien. Et s'est à savoir ke de tous les deniers ke Jehans de Renghies devant nommés devoit avoir pour le dit Piéret de Marchienes à gouvrener et de lui ensingner et aprendre tout le mestier de coutelerie desus dit, si com dit est, li devant dis Jehans de Renghies s'en tient tout plainement à sols et à paiiet et quittet en a Piéret de Marchienes tout quitte. Et s'il à venoit ensi ke Jehans de Renghies n'ensingnast et apresist et ne gouvrenast le dit Piéret de Marchienes si com deviset est, tout le tierme devant dit et il l'en fauniast de nient de quoi que çou fust en nulle manière, et li dis Piérès en euist coust, u frait, u despens, u avoit damage en quel manière que çou fust par nulle des défauttes de Jehan de Renghies, sen mestre, ne des couvenenches desus dittes, rendre li doit Jehans de Renghies desus dis et amender parmy sen voir dit sans les couvenenches devant dittes amenrir. De tout çou a il assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout. Et s'il avenoit ke Jehans de Renghies devant nommés morust et alast de vie à mort devens che tierme desus dit, et se femme ne vosist plus ledit Piéret tenir avoec lui, ne s'ille n'avoit

baron ki le Piéret seuist parensignier et aprendre, Piérès desus dis s'en doit partir et traire se doit avoec Lotart le Mie; et Lotars li Mies li doit et a encouvent loialment à ensingnier et à paraprendre le mestier devant dit et gouvrener le doit et faire sen despens tout le remanant dou tierme desus dit, bien et loialment, si com dit est, depuis le jour k'il se seroit trais avoec lui et ke li dis Piérès li aroit moustrées ses défauttes; et se Lotars li Mies devant dis ne li acomplisoit les couvenenches desus dittes, si com dit est, et Piérès en faisoit coust, u frait, u despens, u avoit damage, rendre li doit Lotars li Mies, parmi sen voir dit, sans les couvenenches devant dittes amenrir. De tout çou a il assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout. Et parmi çou ke deseure est dit et deviset, Piérès de Marchienes doit et a encouvent loialment à aprendre et à faire sen siervice tout le cours des trois ans, bien et entirement, à Jehan de Renghies sen mestre, ou à Lotart le Mie, se de sen mestre défaloit ensi ke deviset est. Et s'il avenoit ke Piérès de Marchienes s'en alast, ne défuist, ne départesist de sen mestre u de Lotart sans le volentet de sen mestre, ains ke ses tiermes fust huers, et Jehans de Renghies, ses mestres, u Lotars li Mies, se de sen mestre défaloit, en faisoit coust, u frait, u despens, u avoit damage en quel manière ke çou fust par le défaute de sen siervice, rendre li doit Piérès de Marchienes parmi sen voir dit sans les couvenenches devant dittes amenrir. De tout çou a il assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout. A ceste connissance fu Libbiers Vilains, com voirs jurés et Piérès de Flékières comme autres hons ki connoist les parties; et si furent les parties à cest escrit livrer. Et pour souvenanche des choses desus dittes, si en est chis escris fais en trois parties par le volentet des parties, dou quel li voirs jurés desus dis warde le moiienne partie et Jehans de Renghies la première et Piérès de Marchienes le tierche. Che fu fait l'an de grasse MCCC et IX le demierkes apriès le jour S. Pol, 28 jours ou mois de jenvier.

(*Au dos*) : C'est Jehans de Renghies, le coutelier, et Piéron de Marchienes.

(Archives communales de Tournai; voirs-jurés, layette de 1309.)

## XXI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans Quatre Sols et Lotart Roussiel, père de Jakemin.*

31 mai 1310.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Jehans Quatre Sols doit et a encouvent à Lotart Roussiel k'il li aprendera de sen mestier Jakemin sen fil et cius Jakemins doit celui Jehan siervir bien et loiaument de le S. Jehan Baptiste ki vient procainement en 4 ans; et tout ce tiermine Jehans Quatre Sols doit le dit Jakemin escoustenghier de bouke et de lit, sans autre chosze donner, si k'il afiert à enfant de preudomme, parmi 3 rasières de blet cescun an ke li dis Lotars l'en doit rendre et paiier, tel blet ke de le disme de Blandeng, à paiier devens l'anée et livrer cescun an dedens les murs de Tournai sour caucie en quel lieu ke Jehans Quatre Sols volroit; et se li dis Jakemins s'en alast, por çou ne demeure mie que cius Lotars ne soit atenus de paiier ce blet; et s'il moroit, li couvenence est niule; et s'il estoit malades, restorer le doit apriès sen tierme; et s'il i avoit nient de défaute à nul des paiemens de ce blet, il en a fait se propre dette por le dit Lotart, Willaumes de Chin, li jovenes, Oliviers Mainnars et Jehans Platiaus et cescuns d'iaus 4 por le tout; et se Jehans Quatre Sols en avoit coust, ne fret, ne damage, par le défaute de nule de ces convenences, rendre li doivent li 4 ki devant sont nomet, parmi sen voir dit, sans ces convenences amenrir; et en ont li 4 devant nomet, por le blet à paiier, assenet à aus et au leur, à quan qu'il ont et aront partout et cescuns por le tout dou blet à paiier; et Lotars Roussiaus en doit les autres 3 aquiter tous quittes; s'en a assenet à lui et au sien partout por l'aquitance. A ceste connissance fu Jakemes de Falempin com voirs jurés et Jakemes Hakès com autres hom; et si furent les parties à cest escrit livrer l'an de grasse MCCC et X, le darain diemence de mai.

(*Au dos*) : C'est Jehan Quatre Sols et Lotart Roussiel.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Cholars Passe-en-Tarte et Jakemin de Lannoit, fils de Demoiselle Issabiel de Lannoit. Métier de* **tisserand.**

29 juin 1310.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, ke Cholars Passe-en-Tarte, li téliers, doit et a encouvent à aprendre et à ensegnier Jakemin de Lannoit, le fil demisielle Issabiel de Lannoit, ki jadis fu femme Cholart de Lannoit, sen mestier de tistre dras bien et loialment, le tierme de 5 ans, c'est à savoir dou jour de le pourciession de Tournay ki vient prochainement, en 5 ans continueus prochains apriès sieuwans; et donner li doit ausi li dis Cholars Passe-en-Tarte sen despens de bouke, de boire et de mingnier, et warder le doit ausi de lever et de koukier bien et souffissanment ensi k'il afiert à l'enfant d'un preudoume, sans fraude et sans malengien, tout le tierme des 5 ans devant dis; et ensignier et aprendre li doit sen mestier, si con dit est, bien et loialment, sans nulle fraude ausi et li dis Jakemins doit et a encouvent à faire sen siervice bien et loialment ausi tout le terme devant dit; et s'il avenoit par aucune manière ke Jakemins de Lannoit desus dis se despaisast à sen mestre quan ke çou fust et il s'en alast et défuisist de sen mestre devens le dit tierme, Cholars Passe-en-Tarte est tous nuement quittes de toutes les couvenenches desus dittes. Et s'est encore à savoir ke s'ensi avenoit ke Cholars Passe-en-Tarte alast de vie à mort devens le tierme des 5 ans devant dis, Jehans Passe-en-Tarte et Piérès Passe-en-Tarte, ou il uns d'eaus, doivent et ont encouvent à prendre et à mettre Jakemin de Lannoit desus dit avoec eaus u avoec l'un d'eaus et ensignier et paraprendre doivent et ont encouvent le dit Jakemin bien et loialment sen mestier et donner li doivent ausi sen despens bien et loialment, si con dit est, tout le tierme devant dit; et s'ensi estoit ke li femme le dit Cholart Passe-en-Tarte voloit avoir le dit Jakemin de Lannoit avoec lui pour sen mestier paraprendre et pour lui gouvrener si con dit est, avoir le doit;

et s'ille ne le vieut avoir, avoir le doit Jehans Passe-en Tarte, u Piérès Passe-en-Tarte, li uns de ches deus en le manière ke dit est, sans malengien. Et s'il avenoit ke Jakemins de Lannoit devant dis se départoit et en alast ensus d'eaus quan ke çou fust, Piérès Passe-en-Tarte et Jehans Passe-en-Tarte et leur mère doivent ausi bien iestre quitte enviers le dit Jakemin keme leurs pères seroit, se il vivoit, de toutes les couvenenches desus dittes. Toutes ches couvenenches desus dittes et ki en cest escrit sont contenues, ont Cholars Passe-en-Tarte et Jehans Passe-en-Tarte et Piérès Passe-en-Tarte, si enfant, à faire et à tenir et aemplir bien et entirement tout le tierme devant dit audit Jakemin de Lannoit, en le fourme et en le manière ke dit est. Et se Jakemes de Lannoit devant dis en faisait coust, u frait, u avoit damage par le défautte de leurs couvenenches, rendre li doivent Cholars Passe-en-Tarte et Jehans Passe-en-Tarte et Piérès Passe-en-Tarte devant nommés parmi sen voir dit, sans les couvenenches devant dittes amenrir. De tout çou ont il assenet à eaus et au leur à quan k'il ont et aront partout et cescuns pour le tout. Et s'est à savoir ke de toute le warde et de tout le despens, et dou mestier ausi, ke li dis Cholars Passe-en-Tarte et si enfant devant nommet doivent aprendre et livrer audit Jakemin de Lannoit de tous les 5 ans desus dis, il s'en tiennent plainnement à sols et à paiiet et quittet en ont Jakemin de Lannoit tout quitte. A ceste connissance et à toutes ches devises desus dittes faire et deviser, si con dit est, fu Jehans Kanonnes, de Kanfeng, com voirs jurés et Nikaises d'At, li sures, comme autres hons ki connoist les parties; et si furent les parties à cest escrit livrer. Et pour souvenanche des chozes desus dittes, si en est chis escris fais en trois parties par le volentet des parties, douquel li voirs jurés desus dis en warde le moiienne partie, et demisielle Yssabiaus de Lannoit, li mère Jakemon desus dit, le première partie et Cholars Passe-en-Tarte et si enfant le tierche. Ce fu fait l'an de grasse MCCC et X, le jour Saint Piere et Saint Pol, par 1 deluns, 29 jours ou mois de gieskerech.

(*Au dos*) : C'est Jakemon de Lannoit et Cholart Passe-en-Tarte.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Cholars de le Tavierne et Cholars Plantefève.* **Brasserie.**

25 mars 1310-1311.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront que Cholars de le Tavierne, li cambiers de chiervoise et Cholars Plantefève, de Woudeke, ont marcandet ensanle en tel manière que Colars de le Tavierne doit aprendre à Colart Plantefève sen mestier de braser blanke chiervoise bien et loiaument à sen pooir et tenir en sen ostel, ces 2 ans procains ki sont à venir l'un apriès l'autre; et parmi tant, li dis Colars Plantefève doit siervir Colart de le Tavierne, sen mestre, bien et soufissanment as us et as coustumes dou mestier et de tout çou que mestiers iert partout en l'ostel tout le tierme devant dit et lui nonchier sen damage s'il le set; et s'il avenoit cose que Cholars Plantefève ne faisoit sen siervice si com dit est et il s'en aloit et partoit de sen mestre sans seut et sans se volontet, li dis Colars Plantefève serait atenus de rendre et de paiier au dit Colart de le Tavierne 30 s. de torn., forte monnoie, de boine dete loial, tout ausitost qu'il s'en partiroit et se Colars de le Tavierne en faisoit coust, ne fret, ne despens, ne enprunt, ne avoit damage par le défaute de se convenence, rendre li doit Colars Plantefève, parmi sen voir dit, sans le dete amenrir et si poroit Colars de le Tavierne douner des deniers Cholart Plantefève, pour ses convenences faire avoir de lui, à quel signeur de tiere, u à quel bailliu, u à quel justice qu'il voroit, le quint denier de tant que li dete amonteroit et ce don seroit Cholars Plantefève atenus de paiier avoec les convenences devant dites: de tout çou a il assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout; ore est à savoir que avoec ces convenences devant dites, se Cholars Plantefève départoit de sen mestre sans sen seut et sans se volentet et il ne siervoit sen mestre si com dit est, Colars Ghiselins, Jakemes li Cambiers et Jehans Hamaide seroient ausi atenut de rendre et de paiier audit Colart de le Tavierne 30 s. de torn. de boinne dete

loial tout ausitost que Colars Plantefève en seroit départis et de çou à faire il en ont tout troi assenet à aus et au leur à quan qu'il ont et aront partout, cascuns pour se partie et de rendre cous et frès se Colars de le Taverne les i avoit ne faisoit par le défaute de leur convenence; et Colars Plantefève les en doit aquiter tous quites et sour tel don que devant est dis. Là fu Hues li Fors com voirs jurés et Gilles de Bleki com autres hom; et si furent les parties à cest escrit livrer, l'an de grasse mil CCC et X, le jour Nostre-Dame en march, par 1 dioeus.

(*Au dos*) : C'est Cholart de le Tavierne, le cambier de chiervoise blanke.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXIV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Mikiuls dou Kesnoit et Colart de Rosières, agissant pour son frère Jakemin de Sirau. Métier de* **couturier**.

25 avril 1311.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Mikiuls dou Kesnoit, li cousturiers, doit et a encouvent à Colart de Rosières k'il li aprendera de son mestier Jakemin de Sirau, frère le dit Colart, et donra son despens de bouke et de lit bien et loiaument si qu'il afiert à enfant de preudomme, et cius Jakemins le doit siervir si ke aprendis, dou grand Quaresme ki fu l'an MCCC et X, 2 ans apriès continueuls et acomplis, et s'il i avoit ke amender au kief dou tierme, amender le doit li dis Mikiuls par le rewart de 2 preudommes; et por chou li dis Colars de Rosières en doit au dit Mikiel rendre et paiier 8 lb. et 4 s. de torn. de forte monnoie, le moitiet au jor Saint Remi ki vient procainement et l'autre moitiet à le Candeler après siuwant; et s'il avenoit ke Mikiuls dou Kesnoit fust en défaute de nule de ces couvenences et Colars de Rosières i avoit coust, ne fret, ne damage, par le défaute de lui ne de se couvenence, rendre le doit cius Mikiuls au dit Colart u à Jakemin sen frère, parmi lor voir dit et sans le couvenence desus ditte amenrir;

et en a de tout çou à tenir Mikiuls dou Kesnoit assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout; et se Colars de Rosières estoit en défaute de ces 8 lb. et 4 s. à paiier, il en a fait se propre dette por lui Colars Coppés et cescuns d'iaus 2 por le tout et assenet en ont, por le paiier, à aus et au leur, à quan qu'il ont et aront partout et cescuns por le tout; et avoec çou, Mikiuls dou Kesnoit u cius ki cest escrit aporteroit, lais hom, poroit donner sor Colart de Rosières et sor le sien, à quel segneur de tiere, u à quel balliu, u à quelle justice qu'il volroit por les deniers faire avoir, autant ke li quins deniers monteroit qu'il i aroit de défaute de paiement, et ce quint est-il tenus de paiier avoec les convenences devant dittes; et de tout çou Colars de Rosières en doit aquitter Colart Coppet tout quitte sor le quint denier de don et assenet en a Colars de Rosières à lui et au sien partout por l'aquitance. A toutes ces couvenences fu Jehans Petillons com voirs jurés et Jehans d'Aleng, li moulekiniers, ki connoist les parties, com autres hom; et si furent les parties à cest escrit livrer l'an de grasse MCCC et XI, le jor Saint Marc.

(*Au dos*) : C'est Colart de Rosières et Mikiuls dou Kesnoit.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans Grasieus et Henri Ossiel.* **Boulangerie.**

9 mai 1311.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront, ke Jehans Grasieus doit et a enchouvent à aprendre bien et loiaument Henri Ossiel, de le poroffe de Hautraiges, de le S. Jehan Baptiste en l'an MCCC et XI, 2 ans prochains sivans apriès, tout ensi k'il apiertient au mestier de boulengherie; et devens le tierme des 2 ans li dis Henris doit et a encouvent à rendre et à paiier au dit Jehan Grasieus 30 s. de tourn. forte monnoie et s'est à savoir ke li dis Henris doit avoir à cescun auoust 15 jours de loisir, pour

aler et faire chou k'il vora; et se li dis Henris avoit encore mestier à le ville, il i puet aler 15 jours u 3 semainnes, sans maise ochoison, mais ke il le restore kan ses tiermes sera finés; et si doit encore li dis Henris faire le siervice le dit Jehan Grasieus bien et soufisanment; et se li dis Henris estoit défalans dou siervice le dit Jehan tenir et acomplir ensi ke dit est, li dis Jehans puet ataindre 100 s. de tourn. forte monnoie sour lui, ke li dis Henris seroit à tenus de paiier sans ceste couvenence amenrir et si poroit encore li dis Jehans u chius ki cest escrit aporteroit. lais hom, donner des deniers le dit Henri Oisiel pour ces 100 s. à requere et faire avoir de lui, à quel signeur de tiere, u à quel bailliu, u à quel justice ke il voroit, le quint denier d'autant ke li 100 s. monteroient et che don seroit li dis Henris tenus de paiier sans ceste chouvenence amenrir. De tout chou a li dis Henris Hoisiaus asenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout et s'est à savoir ke se Jehans li Grasieus ne pooit ataindre 60 [s.] de tourn. forte monnoie sour lui et sour le qui[n]t denier de don ausi s'il estoit défalans de paiier les 60 s. devant dis et en a asenné li dis Grars à lui et au sien partout; et de ceste couvenence doit et a encouvent Henris Oisiaus à aquiter Grart sen père tout quitte, de choust et de chatel, en tel manière et sour autel don ke deseure est dit. Là fu Henris de Vaus com voirs jurés et Jehans dou Ruel, li jovenes, com autres hom et si furent les parties à l'escrit livrer, l'an de grasse MCCC et XI, 9 jours en may, par 1 dimenche.

(*Au dos*) : Ch'est Jehan Gratieus le boulenghier.

(Archives de Tournai; voirs jurés.)

## XXVI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Phelipron l'Escohier et Lotars de Bari, agissant pour son frère Hennekin. Métier de* « **plichier** ».

12 mai 1311.

Sacent tout cil ki cest escrit veront et oront ke Lotars de Bari, fius Jakemon de Bari, a marcandet à Phelipron, le plichier de le porte, de Hennekin, fil Jakemon de Bari, à aprendre se mestier bien et loiau-

ment et tel ke li dis Phelipres le set et de lui adouner se despens de bouke bien et souffissanment tout ensi k'il afiert à fil de preudoume, dou jour S. Jehan Baptistle, ki vient procainnement, en 3 ans sivans l'un apriès l'autre. Et doit li dis Hanekins estre et demorer par nuit et par jours à le maison Phelipron. Et se li doit Phelipres douner cescun en 2 paire de sorlers, uns d'ivier et uns d'estet. Et se li dis Phelipres estoit en défaute de faire et aemplir les couvenences desus dites ensi ke deviset est, et li dis Lotars de Bari en faisoit coust, ne fret, ne despens, ne avoit damage par le défaute de se couvenence, rendre li doit li dis Phelipres quan k'il en seroit arière, parmi sen voir dit, sans le sien amenrir. De tout çou a li dis Phelipres asenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout Et parmi tant ke devant est dit et deviset, doit li dis Lotars de Bari rendre et paiier à Phelipron cescun en le cours des 3 ans devant dis, 5 rasières de blet tel ke des golenées de S. Brisse ; et doit commenchier à paiier le premier paiiement à le Candeler ki vient procainnement et tout poursivanment à cescune Candeler, 5 rasières, tant ke les 3 anées seront acomplies. Et se li dis Hanekins aloit là endevens de vie à mort, li dis Lotars seroit quites de paiier, à le cantitet dou tans, des 5 rasières de blet par en. Et est à savoir ke se li dis Lotars voloit roster Hennekin devens le tierme ki dis est, roster le puet en quel tans k'il veut, pour paiier à l'avenant dou tans et pour paiier une rasière de blet avoec, sauf chou ke Lotars ne autres pour lui ne le puet ne ne doit roster pour autrevart maitre ne couvenecier de ce mestier. Et se Lotars de Bari ne paioit cescun en le blet desus dit ensi ke dit est et li dis Phelipres en faisoit coust, ne fret, ne despens, ne emprunt, puis le jour par le défaute de sem paiiement, rendre li doit Lotars de Bari quan k'il en seroit arière, parmi sen voir dit, sans le sien amenrir. De tout çou a Lotars de Bari asenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout. Là fu Henri de Vaus com voirs jurés et Jakemes Jolis com autres hom. Et si furent les parties à cest escrit livrer l'an MCCC et XI, le demierkes procain apriès le Ducasse Nostre Dame ou mois de may.

(*Au dos*) : C'est Lotart de Bari et Phelipron l'Escohier.

(Archives de Tournai ; voirs-jurés.)
2 exemplaires.

## XXVII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jakemes Velainne et Piéret de Saint-Nicholai.* **Corroierie.**

18 mars 1313-1314.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront ke Jakemes Velainne, li coriiers, doit et a encouvent comme preudons, à aprendre et à ensignier Piéret de Saint Nicholai sen mestier de korierie, çou que li dis Piérès en pora retenir et aprendre devens le terme de 4 ans, c'est asavoir dou jour dou Grant Quaresme ki fu l'an MCCC et XIII en 4 ans apriès, en tel manière ke à savoir est ke li dis Piérès doit bien et loiaument siervir tout le terme devant dit ledit Jakemon, sen mestre, et faire çou ke il li conmandera et ensingnera pour sen pourfit ; et s'il avenoit ke là endevens li dis Piérès s'en alast et départist de sen mestre sans sen gret et sans sen congiet, et li dis Jakemes i euist coust, ne frait, ne damage en quel manière ke çou fust par le défaute dou devant dit Piéret ne de sen siervice, à savoir est ke Maroie Ballette, c'on dist de Saint Nicholai, mère audit Piéret, doit et a encouvent audit Jakemon à rendre tous les cous et les damages que li dis Jakemes i aroit, parmi sen voir dit et parmi le dit de deus preudommes ou trois dou mestier, et si avant ke li us et li coustume et li drois dou mestier le porte ; et de çou a li ditte Maroie Ballette assenet à lui et au sien à quan k'ille a et ara partout. A ceste connissance fu Jakemes li Louciers com voirs jurés et Diérins de Vilers comme autres hons ki connoist les parties ; et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fut fait l'an MCCC et XIII, le deluns devant le jour Nostre Dame, el mois de march.

(*Au dos*) : C'est Jakemon Velainne, le coriier, et Maroie Ballette.

(Archives de Tournai ; voirs jurés.)

## XXVIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehan Tuin et Robelot Kant, agissant pour Hanekin de Courtray, dit de le Motte.* **Orfèvrerie.**

19 mai 1314.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Robelos Kans, bourgois de Brughes, a couvenenciet et markandet à Jehan Tuin, l'orfèvre, de Hanekin de Courtray, c'on dist de le Motte, en tel manière ke li dis Hanekins doit demorer et manoir dou jour d'uy en 5 ans prochains apriès sievans à venir avoec le dit Jehan Tuin et li dis Jehans Tuins li doit et a encouvent loialment à aprendre et à ensengnier sen mestier d'orfaverie bien et loialment, à sen loial pooir, tout le terme devant dit, et avoec çou li dis Jehans Tuins li doit ausi livrer et donner sen despens de bouke, de boire et de mingnier et de lever et de koukier, tout le tierme devant dit et li enfés se doit viestir et kaucier; et tout çou ke devant est dit, li dis Jehans Tuins li doit et a encouvent à faire et aemplir bien et loialment sans fraude et sans malengien, parmi çou ke à savoir est ke Robelos Kans dessus nommés en doit donner et paiier au dit Jehan Tuin 30 lb. de noir s. t°.; et de ches 30 lb. li dis Jehans Tuins en doit maintenant avoir, avoec l'enfant, les 15 lb. de torn. et les autres 15 lb. de torn. dou jour d'uy en 1 an; et s'il avenoit ke devens le terme de ces 5 ans li enfés s'en alast u destournast en sus de sen mestre, u defuist, Robelos Kans devant dis le doit faire requerre et ramener à sen coust et à sen frait à sen mestre et parfaire doit li enfés sen siervice; et se li enfés estoit maladdes devens les 5 ans, restorer doit à sen mestre le terme k'il aroit estet malades; et se li enfés moroit devens le premier an de sen terme, on se doit concorder de l'argent par le dit des compagnons dou mestier; et s'il trespassoit puis ke li premiers ans seroit passés, Jehans Tuins est quittes des 15 lb. de torn.; et s'il trespasse puis ke li doi premier an seront passet, Jehans Tuins est quittes de toutes les 30 lb. dessus dittes; et s'il avenoit ke Jehans Tuins aloit de

vie à mort devens le terme de ches 5 ans dessus dis, mettre doit l'enfant et assener pour faire ouvrer et donner sen despens et pour faire paraprendre sen mestier en ossi souffissant lieu et ossi boin ke en se forge et en se maison meismes; et s'il ne l'i mettoit et assenoit, concorder s'en doit-on par le dit des compagnons dou mestier. Toutes ches couvenenches, ensi ke elles sont devisées, a cescunne des parties encouvent à faire et à tenir bien et entirement li unne des parties à l'autre. Et s'il avenoit ke li une des parties fust en défautte dou faire enviers l'autre, et li autre partie en euist coust, frait u damage, rendre li doit cieus ki en défaute seroit, parmi sen voir dit, sans les couvenenches de nient amenrir. De tout çou a cescunne des parties assenet li uns l'autre à lui et au sien, à quan k'il a et ara partout. A ces couvenenches faire et deviser si con dit est, fu Jehans Velainne com voirs jurés et Jakemes de Douay coume autres hons ki conneut les parties, et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fu fait l'an MCCC et quatorsze, le diemenche prochain devant le jour dou Cieunkesme, ou mois de may.

(*Au dos*) : C'est Signeur Robelot Kant, bourgois de Bruges et Jehan Tuin, l'orfèvre.

(Archives de l'État, à Mons; greffe de Tournai : jurés).

## XXIX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Watiers de Ghant et Jehan de Tielt, père de Hanekin.* **Orfèvrerie.**

[28-31] décembre 1315.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront ke Watiers de Ghant, li orfèvres, doit et a encouvent à Jehan de Tielt, le coutelier, k'il li aprendera Hanekin, sen fil, dou mestier d'orfaverie, et donra ses despens de bouke et de lit, bien et loiaument, de ce Noël l'an MCCC et XV jusques à le Tout-Sains apriès sivant, et de celi Tout-Sains 5 ans apriès continueuls et acomplis, parmi 9 lb. et 10 s. de noirs tourn. ke li dis Watiers en doit avoir pour tout ce tierme, de que il se tient bien plainement à sols et à paiiet de 4 lib. de noirs torn.; et les autres C et

X sols de noirs tourn. li doit et a encouvent Jehans de Tielt à rendre et à paiier de le Tout-Sains ki vient procainement en 1 an; et s'il avenoit ke cius Hanekins s'enfuist o se destournast, par que li dis Watiers i euist coust, ne fret, ne damage par le défaute de se siervice, rendre li doit Jehans de Tielt, parmi sen voir dit, sans le couvenence devant ditte amenrir; et s'il estoit malades devens ce tierme, restorer le doit apriès. Et pour tout chou à faire tenir et les C et X s. à paiier, a Jehan de Tielt assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout. Et Watiers de Ghant a assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout, pour les couvenences à celui Hanekin tenir et aemplir le tierme devant dit. A toutes ces couvenences fu Jakemes Brande, com voirs jurés et Jehans, li barbiieres de le rue Nostre-Dame, ki tiémongna qu'il connissoit les parties, com autres hom; et si furent les parties à cest escrit livrer l'an de grasse MCCC et XV, en le darainne semainne de décembre. Et Jehans de Tielt doit faire faire ledit Hanekin sen siervice tout ce tierme.

(*Au dos*) : Et s'il avenoit ke cius Watiers u li dis Hanekins alast de vie à mort devens ce tierme, li convenence devant ditte est niule et li partie ki à amender aroit, le doit amender par dit d'ouvriers d'orfaverie.

C'est Jehan de Tielt et Watier de Ghant, l'orfèvre.

(Archives communales de Tournai; voirs-jurés, layette de 1315.)

## XXX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Oliviers dou Pret et Gossait de Wiielle.* **Boulangerie.**

13 avril 1316.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Oliviers dou Pret, li boulengiers, doit et a enconvent à Gossait de Wiielle k'il li aprendra bien et loiaument, à sen pooir, le mestier de boulengerie, très mainte-

nant en avant juskes au jour S. Jehan Baptiste ki sera en l'an de grasse MCCC et XVII, tout ensi que mestres doit faire sen varlait et li varlès doit siervir sen mestre de celui mestier ensi que varlès doit siervir mestre et doit avoir li varlès sen despens de bouke tout le tierme dessus dit et parmi çou que dit est, li dis Gossais, Jakemes ses frères et Jehans ses frères, doivent et ont enconvent comme leur propre dette et cescuns pour le tout, à rendre et à paiier au devant dit Olivier 4 lb. de tourn., à 2 paiemens, le moitiet au jour S. Remi ki vient procainnement et l'autre moitiet quant li dis Gossais ara parfait se tierme; et se li dis Oliviers en faisoit coust, frait, despens, ne emprunt, ne avoit damage par le défaute de leur paiement, rendre li doivent li detteur quan k'il en seroit arière, parmi sen voir dit, sans ceste dette amenrir et s'est à savoir que se Gossais de Wiieles se départoit de sen mestre ançois ke ses tiermes fust parfais, u il ne vosist mie faire sen mestier si k'il apiertenroit, sauf çou que ce ne fust en l'occoison de sen mestre, li dis Gossais, Jakemes et Jehans, si doi frère, doivent rendre et raporter en le main de 2 preudoumes k'il doivent prendre par acort li une partie l'un et li autre partie l'autre juskes à 60 s. de tourn., et cil 2 preudomme doivent entendre et faire aprisse par quel cause et en quelle occoison çus Gossais fust partis de sen mestre et se li défaute dou dit Gossait est telle k'il voicent que li dis Oliviers y ait aiut tant de damage, il en doivent jugier çou que mius leur sanlera fait que laisiet et à çou k'il en diroient se doivent les 2 parties tenir; et pour tout çou à faire et aemplir que devant est dit, Gossais de Wiieles, Jakemes ses frères et Jehans ses frères, en ont assenet à aus et au leur à quan k'il ont et aront partout et cescuns pour le tout. Là fu Evrars Espousars com voirs jurés et Thumas dou Housoit com autres hom et si furent les parties à l'escrit livrer, l'an de grasse MCCC et XVI, le mardi es fiestes de Paskes.

(*Au dos*) : C'est Olivier le boulengier.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXXI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Oliviers des Euwis et la veuve de Jehan de Piesnes, mère de Mikelait. Métier de* **tisserand de drap.**

29 juin 1319 (1).

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront ke Oliviers des Euwis, tisserans de dras, a encouvent ke Mikelait, fil Jehan de Piesnes, aprendera sen mestier dou tistre dras par le tierme de 3 ans continueus sivans et à venir l'un apriès l'autre, ki commencheront à Paskes ki seront l'an MCCC et XX; et ces 3 ans apriès sivans doit li dis Mikelais siervir bien et loiaument le dit tierme, à l'usage que au mestier apiertient, sans malengien; et li dis Oliviers li doit et a encouvent sen mestier à ensegnier et à aprendre paisiulement, bien et souffissaument, le cours dou dit tierme. Et est à savoir ke li dis Oliviers doit et a encouvent le dit Mikelait del nourir bien et souffisaument de boire et de mengier, de coukier et de lever, et de warder bien et loiaument et paisiulement tout le cours dou dit tierme, parmi 9 lb. de tourn. ke li dis Oliviers des Euwis en a reçeus à Jehennain, mère le dit Mikelait, et dont li dis Oliviers s'en tient bien à sols et à paiiés des 9 lb., pour le nourechon dou dit Mikelait; et doit iestre tout chou ke li dis Mikelais wangnera au tistre tout le dit tierme, avoec tous les noef lb., le dit Olivier. Et li a encouvent li dis Mikelais à faire bien et loiaument sen sierviche paisiulement toutes les 3 anées; et se il avenoit ke li dis Oliviers des Euwis estoit en défaute de aucune de ces couvenences à faire et à parfaire, ch'est à savoir de l'aprendre au dit Mikelait sen mestier dou tistre, si que contenut est, et

---

(1) J'assigne cette date à ce document, bien que Giry (*Manuel de diplomatique*, p. 265, V° Fenal) dise que : *Saint-Pierre fenalz entrant* correspond au 1er août, date de la fête de Saint-Pierre-aux-Liens; car (comme Giry le constate d'ailleurs lui-même pour la Flandre), le mois de *Fenal* commençait dans le Nord à la fin de juin.

de lui livrer se gouvierne de boire et de megnier souffisaument tout le cours dou dit tierme, si que deviset est, et il avenist ke li dis Oliviers en fust en défaute dou faire par coi li dis Mikelais en venist à damage, ne en fust ariérés en con quelle manière que che fust, fust de tout ou em partie, rendre le doit Oliviers des Euwis à le ditte Jehennain mère audit Mikelait, u à chelui ki cest escrit aporteroit, fust femme u homz, se de le ditte Jehennain estoit défalit. Et de toutes ces convenences ki en cest escrit sont contenues, maintenues et devisées, a li dis Oliviers assenet à lui et au sien à quan ke il a et ara partout, pour le faire et le parfaire bien et loiaument si ke encouvent l'a dou faire. A toutes ces convenences et devises faire et deviser fu Jehans Velainne com voirs jurés et Jehans de Haudion, li maireniers, ki conneut les parties, com autres hom. Et si furent les parties à cest escrit livrer. Che fu fait l'an MCCC et XIX, le jour Saint Piere entrant fenach.

(*Au dos*) : Jehanein, jadis femme Jehan de Pienes, pour Mikelait sen fil.

(Archives de Tournai ; voirs-jurés.)

## XXXII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Willaumes li Boulengiers et Mikieus Raingos, père de Sohier.* **Boulangerie.**

18 octobre 1319.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Mikieus Raingos demorans à Courtray a acouvenenciet Sohier sen fil et l'a mis manoir avoec Willaume le Boulengier, ki maint ou markiet as vakes, en tel manière que li dis Sohelais doit manoir et demorer bien et paisiulement et faire sen siervice avoec le dit Willaume le Boulengier, dou jour de le pourciession de Tournay ki fu l'an de grasse MCCC et XIX, deus ans apriès continnueus, c'est dusques au jour de le pourciession de Tournay ki sera l'an de grasse MCCC et XXI ; et tout che tierme devant dit li dis Willaumes li Boulengiers doit et a encouvent loialment

comme preudons à aprendre et à asengnier sen mestier tout sus de boulengerie, ossi bien et ausi loialment comme sen proppre enfant meismes, au dit Sohelet, sans nulle fraude. Et avoec çou se li doit li dis Willaumes donner tout le dit terme sen despens de boire et de mingnier bien et loialment otel despens que li dis Willaumes fera pour sen proppre cors meimes et pour le dame de se maison, et sir doit li dis Sohiers à le proppre table de sen mestre au mingnier; et si doit encore li dis Willaumes livrer audit Sohelet kauces et kauciers bien et couvenaulement tout le dit terme; et les 10 lb. de par. ke li dis Mikieus Raingos preste maintenant au dit Willaume le Boulengier, à savoir est ke li dis Willaumes li Boulengiers connoist et a conneut plainnement que il les doit rendre et paiier comme se proppre dette boinne et loial au dit Mikiel Raingot u à celui ki cest escrit ara, lai homme, au kief dou terme des deus ans deseure dis Et s'il avenoit que ost ou wiere dou roi de Franche et des Flamens se faisoit chi endevens, que ja n'aviengne, et li dis Mikieus vosist pour le doute de le ditte wiere ravoir sen argent et sen fil, ravoir le doit et s'en puet ses fieus raler paisiulement s'il li plaist, et se wiere ou ost ne se fait, li enfés dessus dis ne s'en doit nient ne ne puet raler ne ses pères nient ravoir sen argent devant le kief dou dit terme. Toutes ches chozes dessus dittes li dis Willaumes li Boulengiers le doit et a encouvent à faire bien et loialment; et s'il en estoit en défaute, par quoi li dis Mikieus Raingos ne ses enfés en euissent coust, u frait, u damage, par le défaute de sen paiement ne des couvenenches dessus dittes, rendre leur doit li dis Willaumes parmi leur voir dit sans le dette ne les couvenenches dessus dittes de nient amenrir. De tout çou a il assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout, et si connoist li dis Sohiers k'il ne puet ces 10 lb. de par. empaiecier en nulle manière k'il ne reviengnent à sen père au kief des deus ans, pour çou k'il li preste. Là fu Jehans Velainne com voirs jurés et Jakemes Lukedore comme autres hons; et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fu fait l'an de grasse MCCC et XIX, le jour Saint Luc.

*Au dos* : C'est Mikiel Raingot, de Courtrai.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXXIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans de le Loucerie et Jakemon de Grandeglisse, père de Hennekin.* **Corroierie.**

24 août 1320.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Jehans de le Loucerie, li coriiers, c'on dist li Fiérons, doit et a enconvent loiaument comme preudons à Jakemon de Grandeglisse, de Hennekin de Grandeglisse, fil le dit Jakemon de Grandeglisse, aprendre sen mestier bien et loiaument de coririe, le cours de 4 ans continnueus et donner doit li dis Jehans de le Loucerie audit Hennekin à boire et à mingnier bien et souffissantment tout le cours des 4 ans dessus dis et tout otel ke li dis Jehans de le Loucerie ara pour sen propre cors, sans win, et k'il afera au fil d'un preudoume; et si puet li dis Jehans de le Loucerie le dit Hennekin ensonniier de touttes chosses et faire sen preut et sen pourfit en le manière qu'il li plaira ; et li valeton doit sen mestre siervir de touttes chosses qui à un valeton aferont, fors d'escurer et de laver, parmi çou ke li dis Jakemes de Grandeglisse en doit audit Jehan de le Loucerie, comme se propre dette boinne et loial, 9 lib. de tournois à paiier à 4 paiemens, c'est à savoir 45 s. au jour de le Candeler ki vient prochainnement, et ensi 45 s. de tournois tant ke les 9 lib. seront plainnement paiiés, à cescun jour de le Candeler apriès sivant. Et s'est à savoir ke se li dis Hennekins de Grandeglisse s'en aloit de sen mestre avant ke li 4 an fussent acomplit et k'il ne li fesist bien sen siervice si com dit est et ke au mestier aferoit et li dis Hennekins ne revenoit avant ke li 4 an fussent acomplit, s'en doit li dis Jakemes ouvrer par l'ussage dou mestier, et se Hennekins revenoit devens le tierme des 4 ans dessus dis, si le doit et puet li dis Jakemes remettre avoec sen dit mestre pour parfaire sen siervice et li dis Jehans de le Loucerie le doit reprendre et paraprendre li doit sen dit mestier et donner à boire et à mingnier et à coukier ensi ke

par deseure est dit, le tierme devant dit et li dis Jakemes li doit les paiemens paiier, si com dit est et assenet en a cescunne des parties li unne l'autre, à lui et au sien, à quan qu'il ont et aront partout. A ceste connissanche fu Jehans Kanonnes de Kanfaing com voirs jurés et Jehans d'Estampes comme autres hons ki connoist les parties, et si furent les parties à cest escrit livrer. Ce fu fait l'an de grasse MCCC et XX, le jour Saint Biertremiu; et coumenchièrent le 4 anées le jour Saint Biétremiu ausi.

(*Au dos*) : C'est Jehan de le Loucerie, le coriier, c'on dist le Fiéron et Jakemon de Grandeglisse, pour lui et pour Hennekin sen fil.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXXIV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehan Favarke et Dame Maroie li Porkière, mère de Grardins, fils de Robiert le Potier.* **Teinturerie.**

30 septembre 1324.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront ke Grardins, fius Robiert le Potier, doit et a enconvent à siervir bien et loiaument Jehan Favarke, taintenier, à l'usage dou mestier de le tainture, le cours et le tierme de 2 ans continueus et prochains à venir l'un apriès l'autre. Et faire doit chus Grardins le volentet de sen maistre et çou k'il li commandera par raison et lui siervir bien et souffisanment ensi ke boins enfés doit faire sen mestre. Et ses maistres li doit ensegnier ensi ke boins mestre doit sen aprendic. Et pour chou à faire et aemplir, dame Maroie li Porkière, mère à Grardin et Cholars de le Roiière, doivent comme leur propre dette et cescuns pour le tout audit Jehan Favarke, 100 s. de tourn., à paiier à 2 paiemens, le moitiet au jour de grandes Paskes ki vient prochainnement et l'autre moitiet au jour dou Noël apriès sivant. Et se Jehans Favarke en faisoit coust, fret, despens, emprunt, ne avoit

damage en quel manière ke che fust en l'occoison de ces convenences u aucunne d'elles, rendre li doivent li dit detteur parmi sen voir dit, sans le dette amenrir. De tout çou ont li detteur devant noumet assenet à aus et au leur à quan k'il ont et aront partout et cescuns pour le tout. Là fu Henris de Vaus com voirs jurés et Lotars de Bourgiele, li ciriers, com autres hom; et si furent les parties à l'escrit livrer, l'an de grasse MCCC et XXIIII, le nuit Saint Remi.

(*Au dos*) : C'est Jehan Favarke.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XXXV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Lotars li Mies et Willaume le Dorlotier, père de Hanekin.* **Coutellerie.**

4 mai 1326.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Lotars li Mies, li couteliers, doit et a enconvent comme se propre dette à Willaume le Dorlotier, de Bruges, que il li aprendera Hanekin le Dorlotier, sen fil, le mestier de coutelerie, bien et loiaument à sen loial pooir, si que loiaus mestres et prendons doit faire; et li dis Hanekins doit le dit Lotart siervir bien et loiaument et faire sen pourfit, si que boins enfés et aprendis doit faire, le tierme de 4 ans ensivans ki coumenchièrent à che jour Sainte Crois ki fu l'an mil CCC et XXVI; et là endevens ces 4 ans, doit Lotars douner et délivrer au dit Hanekin se gouvierne de boire et de megnier bien et souffisaument, si ch'à tel enfant apiertient. Et li dis Willaumes, pères au dit Hanekin, li doit livrer viesture et caucemente les 4 ans durans. Et pour chou faire que devant est dit, li dessus noumés Lotars en a eut et receut dou dit Williaume 20 lb. de par. et de coi Lotars s'en tient bien à paiiés et en a quitet le dit Willaume dou paiement. Et sauf chou que, au kief des 4 ans, li dit Lotars a enconvent à rendre et à paiier comme se propre dette audit Willaume u audit Hanekin, sen fil, 100 s. de par., mailles blankes le roi

pour 8 d. torn., ou monnoie au vallant. Et s'ensi estoit cose, que ja n'aviègne, que li dis Hanekins se partesist dou dit Lotart ainsçois que il euist siervit sen tierme deseure dit, quan que ce fust là endevens, si a li dis Willaumes enconvent au dit Lotart que le dit Hanekin li ramenra pour parfaire sen siervice. Et se par le couppe dou dit Lotart, li enfés s'en partoit, amender le deveroit Lotars pardeviers le dit Willaume. Et se li dessus noumé Lotars et Willaume avoient cous, frais, despens, emprunt, u avoient damage li uns enviers l'autre par le défaute de leurs convenences, rendre le doivent li un l'autre quan k'il en seroient arière par dit des ouvriers dou mestier. S'en ont li dessus noumé Lotars et Willaumes, pour tout çou que devant est dit faire et aenplir bien entirement li un l'autre, assenet à aus et a[u] leur à quan k'il ont et aront partout et cescuns pour se partie. A toutes ces convenences fu Jakemes li Cappuisieres com voirs jurés et Ernous de Ronais com autres hom ki connoist les parties; et si furent les parties à l'escrit liv[r]er. Che fu fait l'an de grasse mil CCC et XXVI, lendemain dou jour Sainte Crois. Et pour souvenance en est çus escris fais en 3 parties, de coi li dis Willaumes warde le première partie, li voirs jurés le seconde et Lotars le tierce.

(*Au dos*) : C'est Lotart le Mie, coutelier, et Willaume le Dorlotier, de Bruges.

(Archives de Tournai ; voirs-jurés.)

## XXXVI.

*Contrat d'apprentissage entre Jehans de Malle et Gosset d'Alos, fils de Henri le Fourbisseur. Métier de* « **wainnier** ».

20 janvier 1326-1327.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Jehans de Malle, li wainniers, doit et a encouvent à Gosset d'Alos, fil Henri le Fourbisseur, ke fu, à aprendre sen mestier et à donner à boire et à megnier et viestir

et kaucier bien et soufissanment ensi k'à l'enfant apartenra de lingne et de lengne, 12 ans continueus sivant et à venir l'un apriès l'autre, ki commenceront au jour de le Kandeler ki vient prochainnement, chou entendut ke li dis Jehans de Malle doit donner et paiier audit Gosset les 3 darainnes anées 2 par. cescune semainne coursauvlement les cours des 3 darainnes anées ; et s'il avenoit, ke ja n'avièngne, ke li dis Gossès en d'alast huers de le maison le dit Jehan, ù ke ce fus, ne quan ke che fust, en devens les 12 anées dessus dittes, li dis Jehans le doit et puet raler pruec et ramener à se maison comme pour le sien et sen katel, sauf à chou ke toutes les couvenences dessus dittes fuisse bien acomplies audit Gosset, tout ensi k'à li apiertenra. Et se li dis Jehans en défaloit d'aucunes des couvenenches, fust de tout u em partie, li dis Gossès le doit et puet moustrer à ses amis u à autres boines gens, et de tant comme il en poroit moustrer et saroit, li dis Jehans li doit amender bien et loiaument; et se li dis Gossès retraioit ne aloit viers se mère ne enviers ses amis nul, et leur moustrast le défaute, li ami u li mère, ki ke ce soit, le doivent ramener à le maison le dit Jehan et savoir se c'est voirs u non, ne ne le pueent ne ne doivent tenir ne retenir tout le cours des 12 anées dessus dittes; pour toutes les couvenenches dessus dittes à tenir et a-emplir bien et loiaument, en a li dis Jehans assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout; et pour souvenanche des cosses dessus dittes, si en est chis escris fès en 3 parties dont li voirs jurés ki chi apriès sera noumés warde le moiiene partie et li dis Jehans warde le première partie et li mère le dit Gosset warde le darainne partie. A toutes les cosses dessus dittes faire et deviser, fu Jakemes li Capuisieres com voirs jurés et Jehans li Machons, li filletiers, ki connoist les parties, com autres hom, et si furent les parties à cest escrit livrer. Che fu fet l'an MCCC et XXVI, 20 jours en genvier.

(*Au dos*) : Ch'est li moiiene partie Jehan de Malle, le wainnier.

(Archives de Tournai ; voirs-jurés.)

## XXXVII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehan dou Gardin et Simon Molingane, agissant pour Monnet Morligane.* **Tissage du drap.**

8 mai 1330.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke tels est li markiés fais entre Jehan dou Gardin d'une part et Simon Molingane, de Camfaing, d'autre part : premièrement, li dis Jehans dou Gardins doit et a enconvent Monnet, fil Jehan Morligane, dont li dis Simons est taions, aprendre sen mestier, bien et souffissanment, de tistre dras, dou jour de Paskes l'an MCCC et XXX le cours de 4 ans procains apriès, et le dit Monnet escoustengier de boire, de mignier, de lever, de koukier, tous les 4 ans dessus dis, si comme à lui apartenra; et li dis Monnès doit le dit Jehan siervir en sen mestier aprendant tout le dit terme, bien et loialment; et se il avenoit ensi que li dis Monnès se partist dou dit Jehan les 2 premières anées, li dis Simons doit faire sen pooir dou ramener et se li dis Monnès ne voloit revenir et vosist le mestier laissier à tous jours, li dis Jehans n'en poroit nient demander audit Simon ne à sen remanant. Et se Monnès s'en partoit les 2 darraines anées, li dis Jehans poroit kachier sour le dit Simon et sour le sien 40 s. de tour. de boine dette et loial. Et se par le défaute de leur convenences, li uns par le défaute de l'autre, en faisoient cous, frais, despens, emprunt, u avoient damage, rendre le doivent li uns à l'autre parmi sen voir dit, sans le dete ne les convenences amenrir; de tout çou ont li dis Simons et Lotars, ses fius, assenet à eaus et au leur à kan k'il ont et aront partout pour se partie; et li dis Jehans dou Gardin en a assenet à lui et au sien partout pour se partie. Là fu Lotars Galais com voirs jurés et Jakemes Patés comme autres hons et si furent les parties à l'escrit livrer, l'an de grase MCCC et XXX, le nuit de le Déducasse Nostre-Dame.

(*Au dos*) : C'est Jehan dou Gardin.

(Archives de l'État, à Mons; greffe de Tournai : jurés.)

## XXXVIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Mikius de Kaleniele et dame Marie, veuve de Monseigneur Gontier de Quarte, mère de Tasin.* **Orfèvrerie.**

21 septembre 1330.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke me dame Marie, jadis femme Monsigneur Gontier de Quarte, et Mikius de Kaleniele, ont markandé li uns à l'autre en la manière Ki s'ensiut, c'est à savoir ke li dis Mikius doit et a enconvent à aprendre Tasin, fil à me dame de Quarte, se mestier d'orfaverie bien et loiaument, ensi ke boins maistres doit faire à sen aprendic, et li dis Tasins le doit siervir ensi que boins enfés doit siervir sen maistre, dou jour de le pourciésion de Tournay en l'an MCCC et XXVIII, le cours et le terme de 4 ans continueus et prochains à venir l'un apriès l'autre; et tout che tierme doit li dis Mikius donner se despens de bouke, de boire et de mignier, ensi ke au dit Tasin apiertenra, et me dame Marie le doit viestir et kaucier; et parmi tant et ensi que dit est, me dame Marie eut enconvent à rendre et à paiier audit Mikiel 20 lb. de torn.; desquels d. li dis Mikius s'en tient plainnement et bien à sols et à paiiés et l'en a quitée de tout le paiement toute quitte. Or est à savoir ke, se li dis Tassins estoit en défaute de parfurnir sen tierme, ke ja n'aviengne, et il se partesist dou dit Mikiel sans le gret et le volentet Mikiel, et li dit Mikius y avoit coust, frait ne damage, rendre et restorer li doit me dame Marie de Quarte parmi sen voir dit, sans ces convenences amenrir; et en autel manière, se li dis Mikius estoit en défaute dudit Tasin gouvrener et aprendre sen mestier, si ke dit est, et li dis Tasins u me dame Marie pour lui y avoient coust, frait ne damage par le défaute de se convenence, rendre leur doit li dis Mikius parmi leur voir dit ou de l'un d'iaus, sans les convenences amenrir et poroit li partie ki les convenences tenroit, donner sour celui en défauroit, à quel signeur de tiere, bailliu ou justice c'on voroit, le quint denier de toute le défaute et che don seroit li partie,ki en défaute seroit trouvés, à tenue de paiier, sans ces convenences amenrir. De tout

çou ont Mikius de Kaleniele, d'une part et me dame Marie de Quarte, d'autre part, assenet à aus et au leur à kan k'il ont et aront partout et cescuns pour ces convenences. A toutes ces couvenences fu Evrars Espousars com voirs jurés et Jehans de Ronc com autre hom ; et pour souvenance en est chus escris fais en 3 parties, dont li voirs jurés warde le moiienne partie, par le volentet des parties ki présentes furent au délivrer, et le première li ditte me dame Marie, et le tierce li dis Mikius. Che fu fait l'an de grasse MCCC et XXX, le jour S. Mahiu.

(*Au dos*) : C'est dame Marie de Quarte et Mikiel de Kaleniele.

(Archives communales de Tournai; voirs-jurés, layette de 1330.)

## XXXIX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jakemon Kochet et Willanmes li Dorlotiers, père de Hennekin.* **Coutellerie.**

27 décembre 1330.

Sacent tout cil ki cest escript véront et oront, ke Willanmes li Dorlotiers a marcandet à Jakemon Kochet en tele manière ke li dis Jakemes doit et a encouvent à aprendre Hennekin, fil le dit Willanme, sen mestier de coutelerie bien et loiaument et lui escoustenghier de boire et de mignier et lui livrer tous ses despens sauffisanment, le tierme de 2 ans continueus à venir, qui commenchièrent le jour dou Noël ki fu l'an MCCC et XXX ; pour lequele apresure et noreture li dis Willanmes doit paiier au dit Jakemon, pour tous les 2 ans dessus dis, 10 lb. de torn., de tele monnoie qui couroit à Tournay au jour de le date de cest escript, à paiier ces 10 lb. à 2 paiemens, c'est assavoir le moitiiet au jour S. Jehan Baptiste qui vient prochainement et l'autre moitiiet au jour dou Noël prochain apriès siuwant. Et se li dis Hennekins s'enfuioit devens les 2 ans dessus dis et k'il ne vosist plus demorer avoec le dit Jakemon, sivir le poroit li dis Jakemes partout comme sen

aprendich; et s'il ne le savoit ù sivir, u ne vosist, u li dis Hennekins morust devens les 2 ans dessus dis, li dis Willanmes ses pères seroit tenus d'amender au dit Jakemon le faute, à le quantité dou tans, par dit d'ouvriers; et se li dis Willanmes estoit en défaute des 10 lb. dessus dittes paiier si que dit est, u des autres couvenenches dessus dittes tenir et aemplir, et li dis Jakemes, u chieus lais hom qui cest escript aporteroit, en faisoit coust, u frait, despens, emprunt, u avoit damage par le défaute dou paiement u des couvenenches le dit Willanmes rendre li doit parmi sen voir dit, sans les couvenenches dessus dittes de nient amenrir. S'en a li dis Willanmes assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout. Et se li dis Jakemes trespassoit devens les 2 ans dessus dis, u k'il ne tenist plus sen mestier, il u ses remanans devroit amender au dit Willanme à le quantité dou tans, par dit d'ouvriers; et se li dis Jakemes estoit en défaute dou dit Hennekin norir et aprendre, si que dit est, u des autres couvenenches dessus dittes tenir et aemplir, et li dis Willanmes, u Hennekins ses fieus, u chieus lais hom qui cest escript aporteroit, en faisoit coust, u frait, despens, emprunt, u avoit damage par le défaute des couvenenches le dit Jakemon u d'aucune d'elles, rendre li doit parmi sen voir dit sans les couvenenches dessus dittes de nient amenrir. S'en a li dis Jakemes assenet à lui et au sien à quan k'il a et ara partout. A ces couvenenches fu Jakemes li Capisieres com voirs jurés et Ernouls de Ronais, qui conneut les parties, y fu com autres hom. Et si furent les parties à cest escript livrer. Et pour chou que che soit ferme cose et estaule, si en est chieus escrips fais en 3 parties, delquel li dis Willanmes warde le première partie, li voirs jurés deseure nommés warde le moiienne partie et li dis Jakemes Kochés le tierche. Ce fu fait l'an de grasce MCCC et XXX, le jour S. Jehan Evangéliste.

(*Au dos*) : C'est Willanme le Dorlotier et Jakemon Kochet.

(Archives communales de Tournai; voirs-jurés, layette de 1330.)

## XL.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jakemes d'Ierkisies et Gilles Noris, père de Magnon et Hanete. Métier de* **peigneur de laine**.

31 mai 1334.

Sacent tout cil ki cest escrit véront et oront, ke Jakemes d'Ierkisies et Gilles Noris demorans en le parrofe de Fretin et Maroie Fanace, se femme, ont markandet ensanle en le manière qui s'ensuit : c'est assavoir que li dis Jakemes doit warder et escoustengier de boire et de megnier et leur mestier aprendre de laine pinier, Magnon et Hanete, enfans le dit Gillion, c'est assavoir le ditte Magnon dou darrain jour de may l'an MCCCXXXIIII jusques à le Saint Piere aoust entrant apriès sivant et de celi Saint Piere doit li dite Magnons et Hanete, se suer, demorer avoec le dit Jakemon le cours et le tierme de 2 ans prochains et faire sen siervice et se pourfit en leur mestier aprendant al mius et au plus loialment qu'elles poront en toutes manières et parmi tant li dis Gilles et Maroie, se femme, en doivent rendre et paiier au dit Jakemon 2 rasières de blet cescun an tel que des golenées dou markiet Saint Quentin et 1 quartruel de blans pois et 3 quartrués de puns, 1 d'ogelent, 1 de ricart et 1 de kroket et tout livret à Tournay et à la mesure de Tournay; et se doit li dis Gilles ses 2 filles viestir et caucier bien et souffissantment, si que à elles apartenra; et s'elles estoient malades, li dis Gilles les doit lever, koukier et escoustengier tant qu'elles seront malades et quant elles seront haitiés, elles doivent restorer autant de tans; et doivent avoir cescune 1 mois d'aoust, parmi restorer en autre tans. Et se il avenoit ensi que les 2 dessus dites u li une d'elles en alassent huers dou siervice le dit Jakemon outre se volenté, li dis Jakemes poroit kacier sour le dit Gillion et se femme, pour cescune qui çou feroit, 60 s. de par. pour ses damages et sour 10 s. par. de paine à doner à quel signeur de tiere, balliu u justice que li dis Jakemes le vorroit donner et qui ces convens li feroit aemplir et celle paine, tous cous, frais et damages que li dis

Jakemes y feroit u aroit, seroit li dis Gilles tenus de paiier sans ces convens amenrir; de tout chou a il assenet à lui et au sien à kan qu'il a et ara partout et renonce li dis Gilles à toutes les coses qui aidier u valoir li poroient pour aler de riens encontre les convens dessus dis et par se foit fianchié; et s'elles moroient devens le tierme dessus dit, li dis Gilles doit paiier à le cantitet dou tans. Là fu Jakemes de le Court com voirs jurés et Jakemes li Escrivens com autres hons, et si furent les parties à l'escrit livrer. Ce fut fait l'an de grasse MCCCXXXIIII, le darrain jour de may.

(*Au dos*) : C'est Jakemon d'Ierkisies.

(Archives de Tournai ; voirs-jurés.)

## XLI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Lotars dou Four et Hennekin, fils de Jehanain Hakarde. Métier de* **tisserand**.

10 juin 1342.

Sacent tout chil qui cest escript veront et oront, que Lotars dou Four, tisserans, doit et a encouvent apprendre sen mestier à Hennekin, fil Jehanain Hakarde, et livrer ses despens de boire et de megnier et luy hosteler souffissaument par l'espasse de 4 ans prochains à venir, qui commencièrent le jour dou grant Quaresme qui fu darrainnement, pour le pris de 7 rasières de bled tel que des golenées Saint Brisce en Tournay à le mesure de Tournay, lesqueles 7 rasières Jehans Hubiers doit pour le dit Hanekin et a encouvent as tiermes chi apriès nommés, rendre et paiier au dit Lotard et livrer devens Tournay, sour caucie commune ù cars ou carette puist cariier, en quelcunque liu li dis Lotars le vorra rechevoir, c'est assavoir devens l'aoust qui vient prochainnement 3 rasières et devens l'aoust prochain apriès 2 ras. et devens l'aoust qui sera l'an MCCCXLIIII, 2 rasières. Et s'il avenoit que devens les 4 ans devant nommés, li dis Hanekins se défuist ou départist de sen service

contre le volenté dou dit Lotard, li dis Jehans, pour le dit Hanekin et en sen non, doit et a encouvent rendre et paiier au dit Lotart, pour les damages qu'il aroit ou poroit avoir par le défaute dou dit Hanekin, tout ce que 4 prodomme dou mestier sour ce esleut et pris diront et ordeneront; et se devens ce terme li dis Hanekins trespassoit, li dis Lotars doit ravoir pour les damages qu'il aroit eus, tout ce que chil 4 prodomme diront et ordeneront. Et pour ce que les couvenences devant dittes soient bien et loyaument tenues et aemplies, ont li devant nommet assignet et fait assenne, c'est assavoir li dis Lotars à luy et au sien à quanques il a et ara partout et li dis Jehans as biens dou dit Hennekin et espéciaument à 4 d. d'or à l'escu qui sont le dit Hennekin. A ces couvens fu Jehans Daucoire comme voirs jurés et Henris, li clers dou Bruile, qui connoist les parties comme autres hons, et se furent les parties à l'escript livrer. Che fu fait et convenenchiet l'an MCCCXLII, le nuit Saint Barnabé.

(*Au dos, on a ajouté*) : Et se li bien dou dit Hennekin n'estoient souffissant pour les couvenences aemplir, li dis Lotars le poroit suiwir comme sen varlet; et devens le cours des 4 ans, li dis Hennekins ne doit riens wagnier et doit li kiute Hennekin demorer en le maison Lotart, pour sus gésir.

(*Au dos*) : Che sont couvenences entre Lotard dou Four et Jehan Hubiert.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jaquemars Sanses et Jaquemes Cochès.* **Coutellerie.**

6 septembre 1342.

Sachent tout cil ki cest escript veront et oront, que telles sont les convenences et devises entre Jaquemart Sanse, d'une part et Jakemon Cochet, coutelier, d'autre part : c'est à s'avoir ke li dis Jakemars Sanses

doit demorer avoec le dit Jakemon Cochet tout le tierme de deus ans et demi continueus à venir, ki commencièrent le jour Saint Gile ou premier jour de septembre en l'an de grasce mil CCC et XLII, par si que li dis Jaquemes Cochès ne doit livrer ne coustenghier de boire ne de mignier, ne nule chose de frait faire audit Jakemart Sanse, ains le doit li dis Jakemes Cochès aprendre bien et loialment et ensignier audit Jaquemart Sanse tout le mestier de coutelerie. Et si puet li dis Jaquemes Cochès et doit doctriner et castiier raisonnaulement le dit Jaquemart Sanse comme son aprentich. Et li dis Jaquemars Sanses doit aprendre sen mestier et siervir le dit Jaquemon bien et loialment tout le tierme dessus dit durant et faire selonc sen pooir tout chou que à boin aprentich apertient à faire de raison; et ne se puet ne ne doit li dis Jaquemars Sanses partir dou dit Jaquemon tout le tierme des deus ans et demi dessus dis; et on kas que il s'en partiroit, li dis Jaquemes le poroit partout cachier et siéwir comme sen aprentich; et se li dis Jaquemars Sanses défaloit de aucunne journée u pluseurs siervir le dit Jaquemon en faisant sen mestier comme dit est, de tant de journées comme il aroit défalit seroit-il tenus de restorer, tantost après le tierme des deus ans et demi dessus dis passés; et se li dis Jaquemes estoit en défaute dou dit Jakemart aprendre sen mestier comme dit est et li dis Jaquemart u chins ki cause en aroit pour lui y avoit coust, frest, despens u damage, en quelconque manière que ce fust, rendre li doit li dis Jaquemes par le dit que aucun compaignon dou mestier pris par l'acord des 2 parties poroient u saroient jugier par cause de voie raisonnable, sans les convenences dessus dittes de nient amenrir. S'en a li dis Jaquemes assenet à lui et au sien à quanque il a et ara partout, pour toutes ses convenences tenir et aemplir bien et loialment, si que dit est. Et se li dis Jaquemars estoit rebelles dou dit Jaquemon siervir en le manière que devant est dit et li dis Jaquemes ne le peuist contraindre boinement de sen siervice faire ensi que dit est et il i eust coust, frait u damage, par le défaute dou siervice le dit Jaquemart recachier et resiéwir, tout cest coust, frait u damage seroit tenue de paiier et de rendre Dame Maigne de le Kaserie, grant dame au dit Jaquemart, tant et si avant que aucun compaignon dou mestier de

coutelerie, pris à chou faire par l'acord des 2 parties, poroient ne saroient jugier par cause de voie raisonnable. Et à che s'est li ditte Maigne obligié, s'en a assenet à li et au sien à quanque elle a et ara partout, et li dis Jaquemars l'en doit et a enconvenenciet à aquiter toute quite et toute délivre, tant de tous les frais, cous u damages, comme des convenences dessus dittes; s'en a assenet à li et au sien à quanque il a et ara partout pour l'aquintance et pour toutes les convenences et devises dessus dittes. A ces convenences et devises dessus dites fu comme voirs jurés Coppars Dare et Thumas de le Kaserie comme autres hons et si furent les parties à cest escript livrer. Et pour çou que ce soit ferme chose et estable, si en cest cis escris fais en trois parties, s'en warde le première partie Jaquemes Chochès, le moiienne partie est mis en le warde dou voir juret et le tierce partie Dame Maigne de le Kaserie. Ce fu fait l'an de grasce Mil CCC et XLII, le venredi devant le Nativité Nostre-Dame on mois de septembre.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jaquemon Cochest et Mahiu de le Kaserie, père de Lotin.* **Coutellerie.**

28 septembre 1342.

Sachent tout chil ki cest escript veront et oront, ke telles sunt les convenences et devises entre Mahiu de le Kaserie, pour Lotin sen fil, d'une part et Jaquemon Cochest, coutelier, d'autre part, c'est à savoir que li dis Lotins, fius au dit Mahiu de le Kaserie, doit demorer avoec le dit Jaquemon Cochest tout le tierme de 6 ans continueus à venir qui commencièrent au jour dou Noël qui fu l'an de grasce mil CCC et XLII, par si que li dis Jaquemes Cochès doit et coustenghier de boire et de mignier, de lever, de coukier et tout chou qui à frest de bouke apertient, bien et raisonnablement, au devant dit Lotin; et se li doit li dis Jaquemes Cochès aprendre bien et loialment et ensignier tout le mestier

de coustelerie, et si puet et doit li dis Jaquemes Cochès doctriner et castiier raisonnablement le devant dit Lotin comme sen aprentich et si le puet mener et envoiier partout et huers ville et ens ville et à tout chou qu'il apertient à boin aprentich à faire par voie de raison; et li dis Mahius de le Kaserie doit au dit Lotin, sen fil, livrer viesture et cauchemente et tout chou qui à corps d'ome apertient par voie de raison tout le tierme des 6 ans devant nommés; et li dis Lotins doit aprendre sen mestier et servir le dit Jaquemon Cochest bien et loialment, tout le terme dessus dit durant et faire selonc sen pooir tout chou que à boin aprentich apertient à faire de raison. Et ne se puet ne ne doit li dis Lotins partir dou dit Jaquemon Cochest tout le terme des 6 ans devant dis; et on kas qu'il s'en partiroit, li dis Jaquemes le poroit partout cachier et siwir comme sen aprentich; et se li dis Lotins défaloit de aucune journée ou pluseurs siervir le dit Jaquemon en faisant sen service, comme dit est, de tant de journées comme il aroit défalit seroit il tenus de restorer tantost après le terme des 6 ans dessus dis passés; et se ne s'em puet escuser ne pour maladie ne pour autre soigne nulle. Et se li dis Jaquemes estoit en défaute dou dit Lotin aprendre sen mestier et lui coustenghier si que dit est, et li dis Mahius u chius qui cause en aroit pour lui i avoit coust, frait, despens u damage en quelconque manière que ce fust, rendre li doit li dis Jaquemes par le dit que aucun compaignon dou mestier, pris à chou faire par l'acort des parties, poroient u saroient jugier par cause de voie raisonnable, sans les convenences dessus dittes de nient amenrir; s'en a assenet à lui et au sien à quanque il a et ara partout pour toutes ces convenences tenir et aemplir bien et loialment si que dit est. Et se li dis Lotins estoit rebelles dou dit Jaquemon servir en le manière que devant est dit et li dis Jaquemes ne le peuist constraindre boinement de sen service faire ensi que dit est et il i eust coust, frest, despens u damage par le défaute dou service le dit Lotin recachier et ressiéwir, tout cest coust, frest, despens u damage seroit tenus de paiier et de rendre Thumas de le Kaserie, frère au devant dit Mahiu, tant et si avant que aucun compaignon dou mestier, pris à chou faire par l'acort des parties, poroient ne saroient jugier par cause de voie raisonnable : et à ce s'est li dis

Thumas obligiés, s'en a assenet à lui et au sien à quanque il a et ara partout pour toutes les convenences et devises dessus dittes tenir et aemplir; et li dis Mahius de le Kaserie l'en a enconvenencet à aquiter tout quite et tout délivre, tant de coust, frest, despens u damages comme des convenences dessus dittes; s'en a assenet à lui et au sien à quanque il a et ara partout, pour toutes les convenences et devises dessus dittes tenir et aemplir, et en doit li dis Thumas issir aussi nès comme il i entre. Et se li dis Mahius estoit deffallans de tenir et d'aemplir les convenences et devises dessus dittes, li dis Thumas de le Kaserie u chius qui cause en aroit pour lui puet donner sus le dit Mahiu et sus ses biens quelconque que il soient, 10 lb. de poine à quelconque signeur de tiere, bailliu, maieur u prouvost, u autre tel comme il li plaist, pour toutes les convenences dessus dittes faire avoir et tenir plainement sans fraude et celle poinne seroit tenus de paiier et de rendre li dis Mahius de le Kaserie sans les convenences et devises dessus dittes de nient amenrir Et se li dis Thumas avoit coust, frest, despens u damage en recachant le poine et les devisses dessus dittes par le défaute dou dit Mahiu, tout cest coust, frest, despens u damage seroit tenus li dis Mahius de rendre au dit Thumas parmi sen voir dit, et à çou s'est li dis Mahius obligiés, s'en a assenet à lui et au sien à quan que il a et ara partout pour l'aquitance, et en a renonciet à toutes les aiwes qui aidier l'en poroient, quelsconques elles soient, lois et signourages. A toutes ces convenences et devises dessus dittes faire et deviser, fu comme voirs jurés Coppars Dare et Cholars Quentins, clers, comme autres hom, et si furent les parties à cest escript livrer. Et pour çou que ce soit ferme cose et estable si en est chius escris fais en 3 parties, desquelles le première partie warde li dis Jaquemes Cochès, le moiienne partie est mise en le warde dou dit voir juret et le tierce partie warde Thumas de le Kaserie. Ce fut fait l'an de grasce mil CCC et XLII, le jour des Ignocens.

(*Au dos*) : Chus escrips est Jakemart Chochest et Thumas de le Kaserie.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLIV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans Potiers, dit le Mierchierz, et Baudart de le Vigne, père de Hanekin.* **Pelleterie.**

17 octobre 1343.

Sacent tout cil qui cest escript veront u oront, ke Jehans Potiers dit le Mierchierz, li jovenes, a markandet bien et loyalment, sans vilain markiet et sans vilaine couvenenche, à Baudart de le Vigne, dit de Poucres, par le gré de Jehan Copet, fil Ghérard Copet qui fut, de gouvrener et escoustenghier de boire et de mignier et de viestir et de cauchier, Hanekin, fil le dit Baudart, qu'il eut de Maroie Copette, jadis se femme, ensi que au dit Hanekin appertenra, de maintenant en avant continuelment jusques au jour S. Remy qui sera en l'an de grâce mil C.C et XLVIII, et dou dit Hanekin aprendre sen mestier de pèleterie, au miuls et le plus loyalment que il pora boinement, de lequele gouvierne dessus ditte et de tout chou que dessus est dit, li dis Jehans li Merchiers se tiunt des dessus dis Baudart et Jehan Copet bien et entirement à sols et à paiiés; pour quoy il de se boine volenté en quitta le dit Hanekin et aussi les dessus dis Baudart et Jehan Copet et toutes autres personnes à qui quittance en peust ou deust appiertenir à faire, de tout le paiement à tousjours tout quitte; et avoec che cogneut li dis Jehans li Mierchiers, dis Potiers, que il devoit comme se propre debte, boine et loyal, as dessus dis Baudart et Jehan Copet, aocs et ou nom dou dit Hanekin, 4 florins d'or à l'escut et 4 florins royauls d'or, tous yceuls florins boins, loyauls et souffissans de pois et de loy, tels que dou cuing le roy de France, no Signeur, keurent ad présent communément, et diis gros de Flandres boins et souffissans aussi de pois et de loy, que li dit Baudart et Jehans Copès, ou nom et pour le dit Hanekin, lui ont prestés, creus et délivrés amiaulement et dont li dis Jehans li Mierchiers se tieunt à bien paiiés, et quittet en a les dessus dis Baudart et Jehan Copet et le dit Hanekin aussi tous quittes. Toute lequele debte dessus ditte li dis Jehans li Mierchiers doit rendre et paiier et maitre à

ciertain et seur cange en Tournay sur les dessus dis Baudart et Jehan Copet, aoes et ou nom dou dit Hanekin devens le dit jour Saint Remy qui sera en l'an de grâce mil CCC et XLVIII, chou entendu que ou cas que li dis Hanekins yroit entre chi et dont de vie à trespassement, si deveroit tantost apriès sen trespas li dis Jehans li Mierchiers rendre et paiier au dit Baudart ou à celui qui cause en aroit pour lui, toute le debte dessus ditte entirement ; et se li dis Jehans li Mierchiers estoit en deffaute dou dit Hanekin gouverner et escoustenghier, u de le debte dessus ditte paiier si que dit est, et li dit Baudars et Jehans Copès en faisoient, ou aucuns d'eaus, ou chius qui ou nom dou dit Hanekin cest escript aroit, aucun coust, frait, despens, emprunt, ou avoient u avoit dam[a]ge en quelconques manière que che fuist, tout leur seroit li dis Jehans li Mierchiers tenus de rendre et renderoit, sur leur simples dis ou sur le simple dit de l'1 d'eaus ou de chelui qui cest escript aroit, sans autre proeve faire et sans ce que dessus est dit de riens amenrir, et avoec ce poroient li dit Baudars et Jehans Copès ou li 1 d'eaus ou chius qui ou nom d'eaus et ou nom dou dit Hanekin cest escript aroit, donner des denierz ou des biens le dit Jehan le Mierchier au prévost de Tournay, u à quelconques autre signeur de terre, bailliu u justice que li dis Baudars et Jehans Copès ou que li 1 d'eaus ou que chius qui cest escript aroit volroient u volroit, se li dis Jehans li Mierchiers ne manoit en Tournay, 40 s. tournois de paine, pour tout chou dont il seroit en deffaute, de ce que dit est, requerre et faire avoir, et celle paine à cescune fie que par le deffaute des coses et devises dessus dittez elle seroit donée, seroit li dis Jehans li Mierchiers tenus de paiier et sans ce que dessus est dit de riens amenrir. S'en a li dis Jehans li Mierchiers pour tout chou que dessus est contenut bien tenir et aemplir, assenet à lui et au sien à quan que il a et ara partout, et encore en plus grande seurté de che que dessus est dit miuls tenir et aemplir, en est Jehans li Mierchiers, frères dou dit Jehan le Mierchier, demorés et en a fait se propre debte, et s'i est obligiés à l'aemplir, sur tele paine et obligation que ses dis frères meismes s'y est obligiés, si que dessus est dit, s'en a aussi assenet à lui et au sien à quan que il a et ara partout, et li dis Jehans ses frères le doit et a encouvent à acquitter tout quitte sur tele

paine et obligation que dessus est dit, s'en a assenet à lui et au sien à quan que il a et ara partout pour l'acquittance. Là fu Jehanz li Flamens com voirs jurés et Gérars li Flamens qui cogneut les parties y fu com autres hom; et si furent les parties à cest escript livrer. Ce fu fait l'an de grâce mil CCC et XLIII, le nu[i]t Saint Luc, en octembre.

(*Au dos*) : Chius escrips est Baudart de le Vigne et Jehan Copet.

(Archives de l'État, à Mons; greffe de Tournai : jurés.)

## XLV.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans de Boulongne et Henriet Foliot. Métier de* **charpentier.**

5 juin 1345.

Sachent tout chil qui cest escript veront et oront, que Jehans de Boulongne, li carpentiers, a markandé bien et loyalment, sans vilain markiet ne convenenche, à Henriet Foliot de Boulenois, c'est à savoir que li dis Jehans doit aprendre le dit Henriet sen mestier de carpenterie et pour che aprendre li dis Henriès le doit siervir le tierme de 7 ans qui sont à venir, qui commenchièrent au jour de Penthecouste qui fu l'an mil trois cens et quarante trois, et parmi che que dit est, doit li dis Jehans livrer au dit Henriet à mingnier et à boire, à viestir et à kauchier tout le tierme des 7 ans dessus dis. Et se il avenoit que li dis Henriès fuist malades u déhaitiés devens le terme, combien que che fuist, li dis Henriès le doit restorer bien et souffissanment apriès les 7 ans acomplis et passés; che entendu que se devens le tierme li dis Henriès s'en alast, u fuyst, u se vosist autrement départir dou dit Jehan et ne le vosist siervir, li dis Jehans de Boulongne puet suiwir le dit Henriet et Symon sen frère, lequel ki mieuls li plairoit et cescun pour le tout, de 10 lb. pars. comme de boine debte et loyal, le florin d'or de Florenche comptet pour 10 s. pars., u monnoie à l'avenant; et pour ces 10 lb. pars.

rekachier, li dis Jehans de Boulongne puet donner sur les dis Henriet et Simon, u sur l'un d'yaus deus ki mieuls li plairoit et sur leur biens u l'un d'yaus, 40 s. de pars. de painne, au prouvost de Tournay, pour le sien faire avoir. Et se li dis Henriès u Simons ses frères ne demoroient devens Tournay, u li uns d'yaus, li dis Jehans puet donner le painne devant dicte à quelconques signeur de tiere, bailliu u justiche qu'il vorroit, moitiet de le painne au signeur à qui on le donroit et l'autre moitiet au dit Jehan u à cheluy qui chest escript aporteroit; et celle painne seroit chus, sur qui elle s[e]roit donnée, tenus de paiier, sans les convenenches ne le debte dessus dicte de nient amenrir. Et se Jehans de Boulongne avoit u faisoit coust, u frait, u avoit damage par le deffaute dou sierviche dou dit Henriet, ne des autres convenenches dessus dictes, rendre li doit li dis Henriès et Simons ses frères parmi le voir dit dou dit Jehan, sans les convenenches amenrir. De tout che ont li dis Henriès et Simons ses frères et cescuns pour le tout, assenet à yaus et au leur à quan qu'il ont et aront partout. A cheste connissanche fu Jehans dis Prouvos con voirs jurés et Sires Mikieuls li Blaiiers, priestres, com autres hom qui connoist les parties. Et si furent les parties à chest escript livrer. Et pour souvenanche en est chius escrips fais en 2 parties dont li voirs jurés warde le première partie et li dis Jehans l'autre partie. Che fu fait l'an MCCC et XLV, le 5me jour dou mois de juing; et est à savoir que li dis Jehans de Boulongne doit paiier au dit Henriet en le fin des 7 ans devant dis, 40 s. tournois.

(*Au dos*) : C'est Jehans de Boulongne, le carpentier.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLVI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Hermans Carneune et Lambiert de Saint-Omer.* **Sellerie.**

24 décembre 1352.

Sacent tout cil qui cest escript veront et oront, que Hermans Carneune, sielliers, demorans ad présent à Tournay, doit et a encouvent de boine debte et loial à Lambiert de Saint-Omer gouvrener et escoustenghier

de boire et de mignier et aprendre sen mestier de siellerie bien et souffissanment, tout le tierme de 2 ans continueuls et prochains à venir conmenchans à ce jour dou Noël l'an mil CCCLII, parmy 28 florins d'or à l'escut que li dis Lambiert lui a bailliés et délivrés et lesquels li dis Hermans a congneut avoir eus et recheus dou dit Lambiert et dont il se tient bien à sols et à paiiés et quitté en a le dit Lambiert et de toute le gouvierne dou dit tierme tout quitte. Et ou cas que li dis Hermans seroit en aucune deffaute dou dit Lambiert livrer sen despens et aprendre sen mestier si que dit est et par se deffaute li dis Lambiers u li porteres de cest escript en faisoit aucun coust, frait, despens, emprunt, u avoit damage en quelconques manière que ce fust, li dis Hermans li doit rendre quan qu'il en seroit arrière parmy sen voir dit; et avoec pour yceuls frais, despens et damages requerre et avoir dou dit Herman, poroit li dis Lambiert u chius qui cause en aroit, donner sour le dit Herman et sour ses biens as prévos de Tournai, 20 s. torn. de paine, et ou cas qu'il demorroit huers de Tournai, on porroit donner leditte paine à quelconques autre signeur de tière, bailliu u justice que il volroit et celle paine seroit li dis Hermans tenus de paiier et d'aemplir che pour quoy donnée seroit et sans les couvenenches dessus dittes ne aucunes d'ycelles amenrir. Pour tout chou bien tenir et aemplir en a li dis Hermans assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout; et li dis Lambiers a promis et encouvent par le foy de sen corps à siervir le dit Herman de tout ce que à sen mestier aprendre appertenrra tout le dit tierme, sour autele paine et obligation que dessus est dit. Là fu Jakemes de Haluwin com voirs jurés et Simons Roullars y fu com autres hom qui conneut les parties, et si furent les parties à cest escript livrer, li quels pour souvenanche en est fais en 3 parties, del quel li dis Lambiers warde le première partie, le seconde li voirs jurés et le tierce li dis Hermans. Ce fu fait le nuit dou Noël l'an mil CCCLII.

(*Au dos*) : C'est Lambiert de Saint-Omer.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLVII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Maigne, veuve de Jehan de Baronville, et Colars de Coulongne, d'une part, et Mahiu de le Caserie, d'autre part.* **Tréflerie.**

24 mars 1353-1354.

Sacent tout cil qui cest escript veront ou oront, que Maigne, vaive de Jehan de Baronville et Colars de Coulongne, ont marchandet à Mahiu de le Caserie et li dis Mahius a marchandet à le dicte vaive et au dit Colard, en ceste manière que li dis Colars doit au dit Mahiu aprendre le mestier de treffelerie et che qui y appertient à ouvrer, bien et loyalment, à sen sens et à sen pooir, devens le tierme de 2 ans prochains et continueuls, commenchans au jour Nostre-Dame en march l'an I III et de che se tient à bien paiiés; et avoech doit li dis Mahieus avoir audit Colard chascun jour, devens le dit tierme, que il ouverra en aprendant le dit mestier, 2 gros de Flandres; et parmy che doit li dis Mahius continuelment ouvrer et faire en aprendant tout che que li dis Colars li volra faire dou dit mestier, bien et loyalment et au proufit et avantage dou dit Colard et de le dicte vaive; et depuis les 2 ans dessus dis passés, doit et a encouvent li dis Mahieus à ouvrer continuelment à le dicte vaive le tierme de demy an ensiuwant, pour tel fuer que li autre ouvrier dou mestier prenderont aval le ville, que li dicte vaive li donra sans nul avantage; et s'il avenoit que li dis Mahius se partesist dou serviche de le dicte vaive et dou dit Colard ains le dit tierme, ne ouvrast ailleurs où que che fuist, il s'est obligiés que il fuist enkeus pardeviers le dicte vaive en 10 florins d'or à l'escut de boine debte et loyal, lequele somme de florins li dicte vaive poroit tantost kachier sur le dit Mahiu et sur ses biens comme debte de jour eskeu et pour les kachier et avoir en poroit donner, sur le dit Mahiu et sur ses biens, au prévost de Tournay ou à quelconques autre signeur de terre, bailliu ou justiche que mieuls li plairoit, 10 s. tour. de paine, lequele paine il seroit tenus de paiier et de rendre tous les cous et frais qui par se

deffaute seroient fait et eut et sans les biens de le dicte vaive amenrir, et sur autel somme de florins et sur autel paine, s'est li dis Colars obligiés pardeviers le dit Mahiu pour seurté d'aprendre à lui le dit mestier; s'en ont les dictes parties, pour tout chou que dit est bien tenir et aemplir, assenet à elles et au leur à quan que elles ont et aront partout, chescune pour se partie. Là fu Mathius de Dinant com voirs jurés et Jehans de Marvis, qui cogneut les parties, y fu com autres hom, et si furent les parties à cest escript livrer. Che fu fait l'an de grâce mil CCCLIII, le 24e jour de march.

(*Au dos*) : C'est le vaive Jehan de Baronville et Colard de Conlongne.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLVIII.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans li Kas et Davis li Parfons.* **Tréfilerie de laiton.**

10 décembre 1358.

Sacent tout cil qui cest escript veront ou oront, que Jehans li Kas, li jovenes, d'une part et Davis li Parfons, d'autre part, ont cogneut, de leur boines volentés, que il ont marcandet et se sont couvenenchiet li uns à l'autre, bien et loialment, en le manière qui s'ensuit, c'est assavoir que le dis Jehans doit et a encouvent au dit David de lui aprendre et enseignier le mestier de treffilerie de fil de laiton, tout le terme de 2 ans continueuls et prochains à venir, qui commencièrent le jour de le fieste Saint Martin d'ivier darrainement passé et li dis Davis doit et a encouvent au dit Jehan de lui servir en aprendant le dit mestier bien et loyalment tout le terme dessus dit et faire tout ce que li dis Jehans lui commandera pour sen proufit, sans fraude, as conditions et devises chi apriès déclarées : assavoir est que li dis Davis doit waignier et li dis Jehans lui doit paiier, pour cesçun jour ouvraule, 1 gros de Flandres; et parmi tant li dis Davis doit et a encouvent à ouvrer dou dit mestier

au proufit dou dit Jehan, bien et loyalment, tout le terme dessus dit durant; et avoec ce, toutes fois que il plaira le dit Jehan de faire le dit David ouvrer et entendre au fourniel, li dis Davis y doit aler et faire loialment sen devoir, as us et as coustumes dou mestier; et se il avenoit que li dis Davis fuist en défaute de faire sen ouvrage et sen mestier si com dit est, ou que il alast wiseus, tant que li dis Jehans fuist prais de lui donner à ouvrer, toutes fois que ensi le feroit li dis Jehan poroit prendre 1 autre ouvrier au coust et au frait dou dit David et seroit li dis Davis tenus de rendre et paiier au dit Jehan pour cescune journée de se défaute, autant que uns autres ouvriers ouvrans en sen lieu en aroit eu. Et aussi se il avenoit que li dis Jehans fuist en deffaute dou dit David donner à ouvrer continuelment et que par celi défaute li dis David alast wiseus, pour ce ne demorroit mie que li dis Jehans ne fuist tenus de lui rendre et paiier ses journées teles que devisées sont. Toutes les couvenenches et devises dessus dittes ont les dittes parties cescune pour tant que à lui en puet ou doit appartenir, proumis et encouvent li une à l'autre bien et loyalment tenir et aemplir, et s'aucune défaute y avoit, quelle que elle fuist, li partie qui seroit en celle défaute seroit tenue de rendre et paiier comme se propre debte boine et loyal à l'autre partie qui se ditte couvenenche tenroit, ou au porteur de cest escript, 20 florins d'or au mouton boins et souffissans dou quing le Roy de France no Sire; et pour lesquels 20 florins requerre et faire avoir de le partie qui en défaute seroit, li partie tenans et aemplissans se ditte couvenenche ou li porteres de cest escript, poroit donner as prévos de Tournay ou à quelconques autre signeur de tiere, bailliu ou justice que mieuls li plairoit, sour le ditte partie défalans et sour ses biens, 20 s. tour. de paine ou le quint denier de le ditte somme, et celle paine ou quint seroit tenue de paiier celle des dittes parties par qui deffaute elle seroit donnée ou donnés, et de rendre avoec ce à le partie qui se ditte couvenenche tenroit ou au porteur de cest escript, tous les cous, frais ou damages qui pour ce seroient fait ou encouru en quelconques manière que ce fust et sans le principal ne ce que en cest escript est contenu de riens amenrir; s'en ont les dittes parties pour leur couvenenches dessus dittes bien tenir et aemplir en le manière que dit est, assenet cescune partie à lui et au sien

à quanques elle a et ara partout. Et est assavoir que en confortant et pour plus grant seurté dou dit David mieuls tenir et acomplir se ditte couvenenche pardeviers le dit Jehan en le manière que dit est, Colars li Parfons, frères dou dit David, en est demorés comme plèges et en a fait se propre debte pour le dit David sen frère pardeviers le dit Jehan le Kat ou le porteur de cest escript jusques à le somme de 8 florins d'or au mouton dou quing dessus dit, de lequelle somme de ces 8 moutons, li dis Jehans ou li porteres de cest escript poroit le dit Colart ou sen remanant suiwir, ou cas que aucune défaute aroit en le couvenenche dou dit David sen frère, et à ce li dis Colars s'est obligiés pardeviers le dit Jehan ou le porteur de cest escript et sour 10 s. tour. de paine à donner, sour le dit Colart et sour ses biens, as prévos de Tournay ou à quelconques autre signeur de terre, baillju ou justice que mieuls plaira le dit Jehan ou le porteur de cest escript et lequelle paine se par aucune défaute des coses dessus dittes elle estoit donnée à qui que ce fust, li dis Colars seroit tenus de paiier et de rendre avoec ce au dit Jehan ou au porteur de cest escript, tous les cous, frais ou damages qui pour ce seroient fait ou encouru en quelconques manière que ce fust et sans le principal ne le contenu de cest escript de riens amenrir; s'en a aussi li dis Colars pour tout ce que dit est bien tenir et aemplir assenet à lui et au sien à quanques il a et ara partout. A toutes ces coses dessus dittes cognoistre, deviser et obligier, fu Mathius de Dinant com voirs jurés et Colars Danemare, qui cogneut les parties, y fu com autres hom, et si furent les parties à cest esprit livrer. Et pour chou que ce soit ferme cose et estaule, si en est chius escris fais en 3 parties, si en warde li dis Jehans li Kas le première partie, li voirs jurés devant dis le seconde et li dis Davis, pour lui et pour le dit Colart sen frère, le darraine partie. Ce fu fait l'an de grâce mil CCC et LVIII, le 10e jour dou mois de décembre.

(*Au dos*) : C'est Jehan le Cat et Davit le Parfont et Colart sen frère.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## XLIX.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Henris de Calonne et Mathius de Raincourt.* **Serrurerie.**

14 mai 1359.

Sacent tout chil qui cest escript veront ou oront, que pardevant le voiir juret et autre homme chi desous nommés, se comparurent personnelment Henris de Calonne, fèvres siéruriers, d'une part et Mathius de Raincourt, d'autre, liquel disent avoir marcandé li uns à l'autre en le manière qui s'ensuit, c'est assavoir que li dis Henris doit le dit Mathiu escoustenghier de boire et de megnier bien et souffissanment et aprendre sen mestier de siérurie et de tout chou entirement que au dit mestier appertient à sen loyal pooir, tout le cours de 3 ans continueuls qui commencièrent au jour des Brandons l'an de grâce mil CCCLVIII, parmy 5 florins d'or au mouton que li dis Henris en a dou dit Mathiu eus et receus à sen pourfit et dont il se tient absols et à bien paiiés, et quitet en a le dit Mathiu tout quite; et se faute y avoit tant dou dit Henri comme dou dit Mathieu, en tele manière que se li dis Mathius s'en aloit hors de le maison dou dit Henri et que parfaire ne volsist mie les 3 anées dessus dictes ou que li dis Henris s'en alast hors dou païs ou que il alast de vie à trespas, par coy li dis Mathius ne peuist mie apprendre toutes les 3 anées dessus dictes, amender le doit chius d'eaus à l'autre en qui défaute che seroit, par le dit des gens dou mestier, chou entendu que se li dis Henris aloit de vie à trespas anscois que les 3 anées fuissent parfaites et acomplies, li femme au dit Henri qu'il a présentement, doit trouver au dit Mathiu 1 maistre pour sen dit mestier apprendre et pour luy escoustenghier ossi souffissanment com dit est et que il seroit en se propre maison se li dis Henris estoit vivans, tant et si longhement que les 3 anées des dictes sus fuissent acomplies entirement. Et pour toutes ces coses bien tenir et aemplir, les dictes parties et li dicte femme au dit Henri, de le auctorité de sen dit mari, en ont assenet à eaus et à leur a quan que il ont et aront partout,

et Jehans de le Corne est demorés pour le dit Mathiu de tout chou que li dis Mathius seroit en défaute des couvenences dessus dictes ou de aucunes d'icelles; s'en a assenet à luy et au sien partout; et le dit Mathius en a le dit Jehan encouvent à aquiter tout quite. A ces couvenences cognoistre et acorder fu Henris de Maude com voirs jurés et Jehans dou Kesnoit, qui cogneut les parties, y fu com autres hom; et si furent les parties à cest escript livrer. Et pour chou que souvenanche soit des coses dessus devisées, si en est chius escrips fais en 3 parties, dont li dis Henris Warde le prumière partie, li dis voirs jurés le moiiene et li dis Mathius le tierche. Che fu fait l'an de grâce mil CCCLIX, le XIIII[e] jour dou mois de may.

(*Au dos*) : C'est Henri de Calonne et Mathiu de Raincourt.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## L.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Jehans li Kas et Lotars dou Vinage.* **Tréfilerie de laiton.**

24 octobre 1360.

Sacent tout (tout) cil qui cest escrit veront ou oront, que Jehans li Kas, li jovenes, d'une part et Lotars dou Vinage, de Havines, d'autre part, ont cogneut de leurs boines volentés que il ont marcandet et se sont convenenciet li uns à l'aultre, bien et loyaument, en le manière qui s'ensuit : c'est assavoir que li dis Jehans doit et a enconvent au dit Lotart de lui aprendre et enseignier le mestier de treffillerie de fil de laiton, tout le terme de 2 ans continueus et procains à venir, qui commencheront au jour de le Toussains qui sera en l'an mil CCC et sissante; et li dis Lotars doit et a enconvent audit Jehan de lui servir en aprendant le dit mestier, bien et loyaument, tout le terme dessus dit et faire tout che que li dis Jehans lui commandera pour son pourfit, sans fraude, as conditions et devises chi apriès déclarées, assavoir est que li dis Lotars doit waignier et li dis Jehans lui doit paiier pour cescun jour ouvraule

1 gros de Flandres; et parmy tant li dis Lotars doit et a enconvent à ouvrer dou dit mestier au proufit dou dit Jehan bien et loyalment, tout le terme dessus dit durant. Et avoec ce toute fois que il plaira le dit Jehan de faire le dit Lotart ouvrer et entendre au fourniel, li dis Lotars y doit aler et faire loyaument sen devoir, as us et as coustumes dou mestier. Et se il avenoit que li dis Lotars fuist en deffaute de faire sen ouvrage et sen mestier, si comme dit est, ou que il alast wiseus tant que li dis Jehans fuist prais de lui donner à ouvrer, toutes fois que ensi le feroit, li dis Jehans poroit prendre 1 aultre ouvrier au coust et au frait dou dit Lotart et seroit li dis Lotars tenus de rendre et paiier audit Jehan, pour cescune journée de se deffaute, autant que uns autres ouvriers ouvrans en sen lieu en aroit eu. Et aussi se il avenoit que li dis Jehans fuist en deffaute dou dit Lotart donner à ouvrer continuelment et que por celi défaute li dis Lotars alast wiseus, pour che ne demorroit mie que li dis Jehans ne fuist tenus de lui rendre et paiier ses journées, telles que devisées sont. Toutes les convenenches et devises dessus dictes ont les dictes parties, cescune pour tant que à lui en poet ou doit appiertenir promis et enconvent li uns à l'aultre bien et loyaulment tenir et aemplir, et s'aucune défaute y avoit, quelle que elle fuist, li partie qui seroit en celle défaute seroit tenue de rendre et paiier comme se propre dette boine et loyal à l'autre partie qui se dicte convenence tenroit, ou au porteur de cet escrit, 20 florins d'or au mouton, boins et souffissans, dou cuing le roy de France no Sire, et pour lesquels 20 florins requerre et faire avoir de le partie qui en deffaute seroit, li partie tenans et aemplissans se dicte convenenche, ou li porteres de cest escrit, poroit donner as prévos de Tournay ou à quelconques autres signeur de tiere, bailliu ou justice que miuls li plairoit, sour le dicte partie deffalans et sour ses biens, 20 s. tour. de paine ou le quint denier de le dicte somme; et celle paine ou quint seroit tenue de paiier celle des dictes parties par qui deffaute elle seroit donnée ou donnés, et de rendre avoec che à le partie qui se dicte convenence tenroit, ou au porteur de cest escrit, tous les couls, frais ou damages qui pour ce seroient fait ou encouru, en quelconques manière que che fuist et sans le principal ne ce que en cest escrit est contenu, de riens amenrir. S'en ont les dictes

parties pour leur convenences dessus dictes bien tenir et aemplir en le manière que dit est, assenet cescune partie, à lui et au sien, à quanques elle a et ara partout. Et est assavoir que en confortant et pour plus grant seurté dou dit Lotart mieuls tenir et aemplir se dicte convenence pardeviers le dit Jehan en le manière que dit est, en sont demoret comme plaige, pour le dit Lotart, Jehans dou Vinage, pères dou dit Lotart et Thumas dou Vinage, fius dou dit Jehans et frères dou dit Lotart et cescuns pour le tout et en ont fait leur propre dette pour le dit Lotart pardeviers le dit Jehan le Cat ou le porteur de cest escrit jusques à le somme dessus dicte, de lequelle somme dessus dicte li dis Jehans ou li porteres de cest escrit poroit les dis plèges et leur ramanant suiwir ou cas que li dis Lotars seroit en défaute de tenir et aemplir ce que dit est, car li dis li Cas ne poet les dis plèges suiwir se li dis Lotars n'estoit en faute de ses convens dessus dis; et dou restor li dis Jehans li Cas doit estre creus par sen simple dit; et à che les dis plèges se sont obligiés pardeviers le dit Jehan le Cat ou le porteur de cest escrit pour 20 s. tour. de paine ou sour autant de don que li quins deniers de le défaute monteroit à donner sour les dis pleiges et sour leurs biens et sour cescun pour le tout, au prévost de Tournay ou à quelconques autre signeur de tiere, bailliu ou justice que miuls plaira le dit Jehan le Cat ou le porteur de cest escrit, et lequelle paine ou don lequel que miuls plairoit à donner audit Jehan le Cat ou au porteur de cest escrit à cescune fie que par le défaute des dis plèges donné seroit, seroient-il tenut de paiier et de rendre avoec che audit Jehan le Cat ou au porteur de cest escrit, tous les couls, frais et damages qui pour ce seroient fait ou encouru en quelconques manière que ce fuist et sans le principal ne le contenu de cest escrit de riens amenrir. S'en a aussi li dis Lotars pour tout chou que dit est bien tenir et aemplir, assenet à lui et au sien à quanques il a et ara partout, et li dis Jehans li Cas, pour tant qu'il li touche, en a aussi assenet à lui et au sien partout. A toutes ces coses dessus dictes cognoistre, deviser et oblegier, fu Mathius de Dinant com voirs jurez et Colars Danemare, qui cogneut les parties, y fu com aultres hom; et si furent les parties à cest escrit livrer; et pour chou que che soit ferme cose et estaule, si en est chius escris fais en 3 parties, si

warde li dis Jehans li Cas le première partie, li voirs jurés devant dis le seconde et li dis Lotars, pour sen père et frère dessus dis, le darraine partie. Che fu fait l'an de grâce mil CCC et sissante, le XXIIII[e] jour d'octembre.

(*Au dos*) : Escrit Jehan le Cat, le jovene, et Lotart dou Vinage, de Havines.

(Archives de l'État, à Mons; greffe de Tournai : jurés.)

## LI.

*Contrat d'apprentissage conclu entre Sohiers de l'Escaut et Jaquemes Danclaire.* **Poterie d'étain.**

28 décembre 1365.

Sachent tout chil qui cest escript véront ou oront, que pardevant voir juret en Tournay et aultre homme chi desous nommés, se sont comparu personelment Sohiers de l'Escaut, potiers d'estain, d'une part et Jaquemes Danclaire, d'autre part, et puis cognèrent les dictez parties de leurs boines volentés que elles avoient marchandé bien et loyalment entre elles ensamble en ceste manière, que le tierme de 4 ans continueuls qui commenchièrent au jour dou Noël qui fu en l'an mil CCC et LXV, li dis Sohiers doit et a promis et encouvent en boine foy loyaument, Henry fil le dit Jaquemon Danclare warder, ghouverner et escoustenghier bien et souffisanment et aministrer toutes ses néccessités en maladie et aultrement et lui ensignier et aprendre sen mestier de poterie d'estain et de plommerie et t[out] che qui à yteuls mestiers et à le marchandise appertient à moustrer, aprendre et ensignier biellement, honestement et loyaument tout ensi comme che [...] ses propres enfés; et li dis Jaquemes doit sen dit fil livrer à viestir et kauchier le tierme dessus dit. Et pour le dicte ghouverne livrer audit [... et s]en dit mestier aprendre si que dit est, a li dis Sohiers rechiut dou dit Jaquemon 14 florins d'or appiellés frans, boins et souf [fissans dou] quing dou Roy no Segneur. Et avoec au jour dou Noël l'an LXVI, doit li dis Jakemes baillier et délivrer à le cause ditte audit Sohier

14 florins [d'or si] que deviset sont ou cas que li dis Henris seroit adont vivanz, car s'il avenoit que li dis Henris aloit de vie à trespas devens le dit jour dou Noël l'an LXVI, li dis Jaquemes seroit quittes de paiier les 14 frans chi dessus darrains nommés; lequelle ghouverne et mestier aprendre au dit Henry si que dessus est dit et deviset, li dis Sohiers doit et a promis à tenir et aemplir, et à che s'est obligiés sur 10 s. de paine que sur lui et sur ses biens, li dis Jaquemes Danclare ou chius qui de lui aroit cause, qui le première partie de cest escript aporteroit, en poroit donner à quel signeur, que miuls li plairoit, celle paine, touteffois que par le défaute des convens le dit Sohier ou de partie d'iceuls elle seroit donnée, le seroit il tenus de paiier avoec che pour quoy donnée seroit, et de rendre couls, despens, damages et intérès qui par se défaulte seroient fait et rechiut, desquels li porteres de le première partie de cest escript seroit creus sur sen simple dit et sans les biens dou dit Jaquemon amenrir; et en seurté de tout che que dit est en tant qu'il poet ou poroit toukier audit Sohier, il Sohiers en a assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout, en renunchant par se foy à tout chou qui li poroit aidier et valoir pour aler à l'encontre, et li dis Jaquemes Danclare, pour seurté des 14 frans chi dessus darrains nommés paiier au jour dou Noël l'an LXVI, ou cas que à celi jour li dis Henris, ses fiuls, seroit vivans si que dit est, s'en est, pour les en celi manière paiier, obligiés sur autel paine que dessus est dit, et en a quant ad che tenir et aemplir, assenet à lui et au sien à quan qu'il a et ara partout. A toutes les choses dessus dittes cognoistre et accorder des dittes parties, fu Henris Kathine com voirs jurés et Jaquemes de le Planque, clers, qui cogneut les parties y fu com aultres hom; et si furent les parties à cest escript livrer, li quels est fais en 3 parties, des quel li dis Jaquemes Danclare warde le premire partie, li voirs jurés dessus dis le moiiene, et li dis Sohiers le tierche. Che fu fait le 28e jour de décembre l'an de grâce mil trois cens sissante et chiuncq.

(*Au dos*) : Ch'est Jaquemon Danclare et Sohier de l'Escaut, potier d'estain.

(Archives de Tournai; voirs-jurés.)

## LII.

Août 1365 (après le 11).

*Charles, roi de France, approuve itérativement les statuts professionnels que se sont donnés les tisserands de Tournai et ordonne au gouverneur de cette ville, au bailli du Tournaisis et à tous officiers de justice d'en assurer l'observance.*

[Ces lettres contiennent le texte des documents suivants] :

*a*) Juillet 1365. — *Charles, roi de France, confirme des statuts professionnels que se sont donnés les tisserands de Tournai.*

*b*) 11 août 1365. — *Oudart de Renti, gouverneur de Tournai, etc... procède à la publication des statuts confirmés par le Roi.*

Charles, par la grâce de Dieu, roy de France; savoir faisons à tous présens et avenir, nous avoir veu les lettres de nostre amé et féal chevalier Oudart de Renty, sire d'Ambry et de Everlu, gouverneur de par nous de Tournay et du souverain bailliage de Lille, de Douay et de Tournésis et des appartenances, contenant la fourme qui s'enssuit :

A tous ceuls qui ces présentes lettres verront ou oiront, Oudart de Renti, sire d'Ambray et de Everly, chevalier du Roy nostre Sire, gouvernerres de Tournay et du souverain bailliage de Lille, de Douay, de Tournésis et des appartenances, salut. Sachent tout que nous avons receu les lettres du Roy nostre dit Seigneur contenant la fourme qui s'enssuit :

Charles, par la grâce de Dieu, Roy de France. Savoir faisons à tous présens et avenir nous avoir receu la suplicacion des tisserans de nostre bonne ville de Tournay, contenant que pour le bien, prouffit et honneur de euls et de leur mestier de tisserenderie, il ont, se il nous plait, fait et avisé entre euls certaines ordenances, pour estre tenues et gardées

entre euls et leurs successeurs ouvriers du dit mestier en la dicte ville, c'est assavoir que aucun du dit mestier n'en puist ouvrer en la dicte ville se il n'est preudomme et loyal et de telle condicion que il puist ouvrer d'icelui mestier, et se il est de dehors ladicte ville et il vient demourer en icelle pour ouvrer, que il soit tenus de apporter lettres de bonne ville, de loy ou de juge auttentique, que il soit tel comme dit est et se aucuns en y a de dehors qui desja soient demourans en ouvrans du dit mestier en ladicte ville, que pareillement ilz soient tenus de faire tant que il aient telles lettres de leur estat et condicion comme dessus est dit, afin que ledit mestier soit gouverné et excercé par bonnes gens et loyauls. Item, que aucuns usuriers ne puissent ouvrer dudit mestier en ladicte ville. Item, que aucuns de dehors ne puissent tenir hostille dudit mestier se il ne paient ainssois LX s. par. au prouffit de la dicte ville. Item, que aucuns varlès de la dicte ville ne puissent ouvrer dudit mestier en ladicte ville jusques à ce qu'il aient paié les droitures accoustumées d'iceli mestier. Item, que aucuns maistres ou autres dudit mestier ne puissent avoir que un aprentis et que il ne le prengnent au moins de temps que à trois ans, afin que il soit meillieur ouvrier. Item, que aucuns de hors la dicte ville ne puissent ouvrer dudit mestier en icelle, se parreillement ceuls de ladicte ville de Tournay ne sont receus à en ouvrer es lieux ou es villes dont iceuls de dehors seront. Item, que aucuns du dit mestier ne puissent ouvrer en la dicte ville jusques à ce que la cloche des ouvriers soit sonnée et aussi ne puissent ouvrer depuis la cloche du disner jusques au resson de la dicte cloche, ne ouvrer depuis que la cloche de vespres sera sonnée, et avec ce que es veilles de Nostre Dame et de sains et saintes que l'an a acoustumé a garder d'ouvrages, et aussi aus samedis, aucuns ne puisse ouvrer que jusques à l'eure du resson de la dicte cloche et tant sur amende de vint souls parisis à apliquier à la dicte ville de Tournay et de deux souls parisis à ycelui ou ceuls qui encuseront ceuls qui feront le contraire, afin qu'il soient plus diligent de les encuser; et sur ce nous ont les dis tisserans humblement suplié que comme les ordenances et articles dessus dis soient ou doivent estre es viez chartres et registres de la dicte ville, si comme il ont oy dire, et aussi, supposé qu'il n'y soient mie,

se esse l'évident prouffit et honneur du dit mestier, de la dicte ville et de la chose publique, nous yceuls articles ou ordenances veillons justifier et confirmer, nous, eue considéracion à ce, voulans tousjours labourer au prouffit de nos bonnes villes et de nos subgès, toutes les ordenances, articles et choses dessus dictes et cy dessus exprimées, en cas toutevoies que elles sembleront bonnes, justes, raisonnables et proufitables pour le dit mestier et pour ladicte ville, à nostre gouverneur de Tournay et à nostre procureur dudit lieu et que à ce la plus grant et plus saine partie des dis tisserens se consentent, ratiffions, agréons et pour maintenant léons, voulons, approuvons et de nostre auctorité et puissance royal et de grâce espécial les confirmons; et donnons en mandement à nostre dit gouverneur qui est à présent et ceuls qui pour le temps avenir seront et à tous nos justiciers et officiers ou à leurs lieuxtenans présens et avenir et à chascun d'eux si come à lui apartendra, que les dictes ordenances et articles ou cas dessus dit facent, quant il en seront requis, tenir, garder, entériner et acomplir et à ce contraingnent et facent contraindre vigoureusement et duement les désobaissans et rebelles et tous ceuls qui à ce feront à contraindre; et que ce soit ferme chose et estable à tousjours, nous avons fait mettre nostre séel à ces présentes, sauf en autres choses nostre droit et l'autruy en toutes. Ce fu fait et donné à Senlis, l'an de grâce mil CCCLX cinq et de nostre règne le second, au mois de jullet. Et estoient ainsi signées : Par le Roy, à la relacion du conseil; Montagu.

Par vertu desquelles lettres et pour icelles acomplir, nous, à la requeste des tisserans de la ville de Tournay, par certain sergent du Roy nostre dit Seigneur et par commission, feismes adjourner pardevant nous, à Tournay, au lundi XI[e] jour du mois d'aoust l'an mil CCCLX cinq, Jehan de Laval, procureur du Roy nostre Sire et les tisserans dessus dis et auquel joue les dis procureur et tisserans se comparurent et présentèrent pardevant nous en l'abaye Saint Martin à Tournay, là où nous leur avions assigné la journée; et là, après plusieurs choses qui de le partie des dis tisserans nous furent monstrées, touchans leur fait et les articles contenus es dictes lettres, nous fu

requis de par euls que icelles nous vousissons entériner et acomplir et mettre à exécucion de point en point selon leur fourme et teneur, et feismes les dictes lettres notefier et publier à la bretesque de la dicte ville et faire tous les commendemens et deffences que en icelles lettres estoient contenus, par quoy nuls ne s'en peust ignorer. Pour quoy à leur requeste, eu sur ce conseil et bon advis tant au dit procureur du Roy et tisserans dessus dis, comme à plusieurs des jurés et bonnes gens de la dicte ville de Tournay, des choses contenues es dictes lettres et qu'il sembloit à nous, au dit procureur et tisserans et aussi aus dis jurés et conseil présentement que elles estoient proufitables et néccessaires pour la dicte ville et le mestier de la tisseranderie, nous, par le conseil et absentement des dessus nommés, toutes les choses et articles contenus es dictes lettres du Roy nostre Sire leur acordasmes et avons acordé de point en point, pour joïr ent et user en la fourme et manière que en icelles lettres est contenu et que le Roy no Sire le mande et le veust, grée, ratiffié et confirme par icelles lettres ; et se fait, nous nous transportasmes à la bretesque de la dicte ville, au Marché, là on a acoustumé à faire les cris et publicacions du Roy nostre Sire et de la dicte ville, en la présence du dit procureur des tisserans dessus dis et de grant planté des bonnes gens de la dicte ville feismes de rechief lire en haut les dictes lettres, et, ycelles leutes, nous feismes commendement de par le Roy nos Sire que nuls n'empeschast aus dis tisserans les choses et articles contenues es dictes lettres, sur quanque ilz se povoient meffaire envers nostre dit Seigneur, mais en laissast user et joïr les dis tisserans en la fourme et manière que es dictes lettres est contenu et que li Roys no sire le vouloit et mandoit par icelles ; et, ce fait, en celle mesme manière fu fait, crié et plublié comme dessus et deffendu de nostre commendement par Jehan de Fontaines, nostre lieutenant en la dicte ville de Tournay, à la bretesque de delà la rivière d'Escaut, en la parroisse Saint Brixe, ou an a acoustumé de faire les cris quant il ont esté fais à la bretesque ou Marché, si comme nostre dit lieutenant nous relata de bouche. En tesmoing desquelles choses et en confirmacion d'icelles, afin que elles demeurent fermes et estables à tousjours, nous avons mis nostre séel à ces présentes lettres qui furent faites et

données le lundi dessus dit XI[e] jour du dit mois d'aoust l'an dessus dit.

Lesquelles lettres dessus transcriptes et toutes les choses et chascunes d'icelles dedens contenues, nous oons, gréons, rattiffions, approuvons et de nostre grâce espécial, certainne science et auctorité royal, par la teneur de ces présentes lettres, confirmons. Si donnons en mandement au gouverneur de Tournay, au baillif de Tournésis et à tous les justiciers de nostre royaume ou à leurs lieux-tenans, présens et avenir, et à chascun d'eux si comme à lui appartendra que les dis tisserans et leurs successeurs facent et laissent joïr et user paisiblement de nostre présente grâce et de toutes les choses et chascunes d'icelles contenues es lettres dessus transcriptes et contre la teneur d'icelles ne les empeschent ou molestent par quelconque manière, mais tout ce qui aura esté fait ou attenté au contraire si les ramainent ou facent ramener au premier estat et deu. Et pour ce que ce soit ferme chose et estable à tousjours, nous avons fait mettre nostre séel à ces lettres, sauf en aultres choses nostre droit et l'autruy en toutes. Donné à Paris l'an de grâce mil CCCLX cinq, et de nostre règne le second, au mois d'aoust.

(Archives de Tournai; chartrier; vidimus de la prévôté de Paris, du 20 août 1365.)

## LIII.

*Charles, roi de France, confirme l'arrêt prononcé le 30 avril 1366 par le lieutenant-gouverneur de Tournai, arrêt déclarant subreptices les lettres-royaux obtenues jadis par les tisserands de cette ville relativement aux conditions sous lesquelles les tisserands de Flandre et d'ailleurs peuvent venir s'établir et travailler à Tournai.*

Juin 1366.

[Ces lettres contiennent le texte des documents suivants] :

*a*) 7 février 1365-1366. — *Mandement de Charles, roi de France, ordonnant au gouverneur de Tournai de faire une enquête sur la question de savoir sous quelles conditions les tisserands de Flandre et d'ailleurs peuvent venir travailler à Tournai et si les lettres-royaux obtenues à cet égard par les tisserands de cette ville ne l'ont pas été subrepticement.*

*b*) 30 avril 1366. — *Le lieutenant-gouverneur de Tournai rend compte de ce qu'il a fait en exécution du mandement ci-dessus et déclare subreptices les lettres-royaux octroyées aux tisserands de Tournai.*

Charles, par la grâce de Dieu, Roy de France. Savoir faisonz à touz présenz et avenir, nous avoir veu les lettres contenans la fourme qui s'ensuit :

A tous ceuls qui ces présentes lettres verront ou orront, Jehans de Fontaines, lieutenans de Monsigneur le gouverneur de Tournay, salut. Les lettres du roy no sire à nouz présentéez par le procureur de honorables hommes et sages les jurés, eschevins et communauté de la dicte ville avons receuez, contenans la fourme qui s'ensuit :

Charles par la grâce de Dieu, roy de France. Au gouverneur de Tournay ou à son lieutenant, salut. Nos bien amés les jurés, eschevins, bourgois et toute la communauté de nostre ville de Tournay nous ont fait exposer que par le général coustume et usaige nottoirement gardés

en nostre dicte ville par tel et si long temps qu'il n'est mémoire du contraire, toutes manières de genz tisseranz de Flandres et d'autres pays quelconque poeent venir tître et ouvrer de leur mestier de drapperie en nostre dicte ville de Tournay et y doivent estre receu et demourer, se il n'appert nottoirement et deuement, par poursuite de partie ou aultrement, que il soient banis pour villain cas criminel ou murdrier, par laquelle demourance et habitacion des tisserans de Flandres et forains, le fait de drapperie qui se fait en nostre dicte ville de Tournay a pourfité et mieulz valu et de jour en jour poeent pourfiter et mieulz valoir pour ce que l'en en y fait pluz et si en a on meilleur marchié de draps en la dicte ville. Et aussi que les tisseranz dudit pays de Flandres sèvent plus du fait de la dicte drapperie que ceulz de nostre dicte ville, et poeent ceulz de nostre dicte ville par leur senz et industrie aprandre de ceulz de Flandres et monstrer as autres de nostre dicte ville, qui est communs pourfis à toute nostre dicte ville et manans en ycelle. Nientmoinz les tisserans de nostre dicte ville de Tournay, ou aucunz d'iceux pour leur pourfit particulier, teu la vérité des choses dessus dictes et en venant contre le bien publique, ont nagaires empétré de nous ou de nostre court certaines lettres séellées en las de soye et chire vert, données et faitez soubz couleur de ce que il dient que aucunz tisseranz de Flandres ou d'autres pays, ne poent ou doit ouvrer du mestier de tisseranderie en nostre dicte ville, se il n'apporte lettrez dou lieu dont il vient, souz séel autentique ou de juge compétent, qu'il soit preudomes et loyaulz; par vertu desquelles il se sont efforchiez et vuellent efforchier que autres tisserans, que eulz qui sont de nostre dicte ville, ne puissent tître ne faire le fait de la dicte drapperie en le manière acoustumée, ja soit ce que en justefiant les dictes lettres à eulz ottroyés soit exprimé ledit ottroy avoir esté fait, ou cas que les choses par eulz expriméez sambleroient estre bonnes et pourfitables à nostre gouverneur et procureur de nostre dicte ville; toutevoiez il a convenu par importunité et pour eschiver plus grant inconvénient, senz la volonté et consentement du commun de nostre dicte ville et contre vostre conscience, que ayés baillié décrè sur ce, laquelle chose est ou grant lésion du dit bien commun de nostre dicte ville et du pays environ et

dommages des dis supplians, si comme il dient, mesmement comme il ne soit pas néccessité ne acoustumé de bailler ne apporter teles lettres à nostre dicte ville, car plusieurs des ouvriers qui se partent de Flandres et des autres pays ne poeent pas toujours fixer des mises à faire telles lettres. Et aussi que en dit pays de Flandres l'en a acoustumé que l'en banist à le fois pour une amende civille et pécunniaire plusieurs ouvriers qui sont prodomes et loyaulz, en nous requérant humblement que en considéracion aus choses dessus dictes nous leur vousissions pourveoir de remède convenable et grâcieux; nous, inclinanz à la supplicacion des dis jurés, eschevins, bourgois et communauté, vouz mandonz et, se mestiers est, commettons, que se, appelé nostre procureur audit lieu et ceulz qui pour ce seront à appeler, il vous appert estre ainsi, faites et laissez les dis tisserans du pays de Flandres et d'ailleurs venir et ouvrer en nostre dicte ville de Tournay, en le manière qu'il a esté et est acoustumé à faire en nostre dicte ville ou temps passé, en faisant joïr et user les dis supplians des coustumes et usaiges anchiens, non obstant les dictes lettres empétrées au contraire par les dis tisseranz de nostre dicte ville, lesquelles, ou cas dessus dit, nous ne voulons avoir aucun effect, et en cas d'opposicion, parties oyes, sommièrement et de plain, senz long procès, faites à ycelles bon et brief acomplissement de justice, car ainsi le voulonz nous estre fait et l'avons ottroyé aus dis jurés, eschevins, bourgois et communauté, de grâce espécial, se mestier est, non obstans quelconquez lettres subreptices empétrées ou à empétrer au contraire. Données à Paris, le VII[e] jour de février l'an de grâce mil CCC soixante cinq, et de nostre règne le second. Ainsi signées : Par le Roy, à la relacion du conseil, J. de Reims.

Et comme, par vertu des dictes lettres royaulz dessus transcriptes et pour ycelles deuement intériner et acomplir selon leur teneur, nous par adjournement sur ce fait et de nostre commandement le lundi XX[e] jour d'avril l'an mil CCCLXVI, ad ce appellé Mahiu dou Castel, procureur dou Roy nostre dit Seigneur, ayons fait convenir et assembler pardevant nous, en le hale de Tournay, les jurés, eschevins, massars et

autres officiers de ladicte ville, avocc des plus notables bourgois d'icelle, et aussi de un cascun mestier et marchandise de la dicte ville trois ou deux hommes du moins qui pour les plus saiges et ydonnes des dis mestiers sont de par toute la communauté de la dicte ville, esleu pour oyr, entendre et remonstrer tout ce que pour le bien commun, proufit et utilité des dis mestiers l'en voelt faire, dire et ordonner en la dicte ville de par le Roy nostre dit Seigneur ou de par autres, et tout ce rapporter, conseiller et adviser au commun poeple de leurs dis mestiers, et pour sur tout ce que par leur bon conseil et advis mis ensamble leur appert et samble pour miex fait que laissiet pourfitable chose estre fait, rapporter et relater pardevers le Roy nostre dit Seigneur, le dit gouverneur, son lieutenant et autres à qui il poent et doit appartenir à faire, et par espétial y furent et estoient présenz le maire et les XIII hommes ordonnés en ladicte halle pour tout le mestier de le drapperie que on fait en ycelle et les trois esleuz du mestier des tisserans de draps de la dicte ville, pour ce que principaument les dictes lettres avoient reguart et pooient touchier à eulz et au mestier de la dicte tisseranderie. En le présence des quels jurés, eschevins, bourgois notables et les esleuz maieur et les XIII hommes et grant plenté de plusieurs autres des dis mestiers, nous ayons fait lire et exposer haut et atrait de mot à mot lesdictes lettres, lesquelles le procureur de la dicte ville requéroit à grant instance ycelles estre mises à exécucion. Et ce fait, nous, pour plus deuement procéder, feissiens commandement et injonccion à yceuls adjournés que sur le contenu des dictes lettres se conseillassent et advisassent se, tant pour eulz qui présent estoient comme pour toute la communauté des gens de leurs dis mestiers, se vauroient opposer, dire ou aliguer cause aucune pourquoy nous ne soions tenu de intériner et acomplir de point en point les dictes lettres, selon leur fourme et teneur. Sur lesquelles choses yaulz esleuz, tant pour eulz comme pour toute la communauté de leurs dis mestiers, nous requisent que pour parler et avoir sur ce ensemble advis et délibéracion avec les ouvriers et autres gens de leurs dis mestiers, il eussent jour jusques à l'endemain, par quoy il nous peussent sur ce respondre ce que bon leur en sambleroit à faire, lequel chose et à leur requeste

nous leur eussions acordé, auquel jour de l'endemain les dis esleuz comparans pardevant nous en la dicte hale leur ayons demandé se sur ce que enjoint leur avienz s'estoyent conseillié et advisé de nous respondre, lesquelz esleuz de un chescun, excepté les trois esleuz du mestier de la dicte tisseranderie, nous respondirent particulièrement et tous ensemble d'une mesme volenté, que par l'avis et délibéracion que eulz avec le commun de leurs mestiers avoient eu ensemble sur le contenu des dictes lettres, il ne veoient ne ne savoient cause pour quoy il se deussent ou vousissent en riens opposer, ne mettre empeschement pour quoy les dictes lettres ne soient intérinéez de point en point, mais nous requisent à grant instance que ycelles vausissons acomplir et entériner selon leur fourme et teneur, en ramenant le fait et mestier des tisserans dont mencion est faite es dictes lettres-royaux à l'anchienne coustume et usaige qui telle estoit, si comme il affirmèrent par leurs sèremens, comme il est exprimé es lettres-royaux dessus transcriptes; affirmans et jurans oultre par leurs dis sèremens que la chartre ou privillège empétrée au contraire par les tisserans de Tournay avoit esté et estoit empétrée subrepticement, contre le proufit commun de toute ladicte ville et des autres mestiers d'icelle et contre le bien de la chose publique, contre la volenté et consentement des officiers, conseilliers, bourgois et communauté de la ville dessus dicte; requérans que ycelle chartre ou privilège par les dis tisserans empétré, comme dit est, vousissions révoquer, irriter et anuller et le mandement et commission du Roy no Sire dessus transcript acomplir et mettre à effect, comme justement et deuement impétré. Et ce fait ayons demandé aux dis esleuz du mestier de la dicte tisseranderie, nommés Jaquemart de Chisoing, Jacquemart Boucaut et Wautier Mouisson, se eulz, pour eulz et pour leur dit mestier, se voloient opposer en aucune manière, lesquelz nous respondirent que ou dit mestier a et sont plusieurs et grant plenté de personnes qui plainement ne leur en avoient mie volu respondre; et sur ce eulz esleus ne pourroient faire responce finable, mais, en tant que à eulz esleuz pooit touquier, il ne s'i voloient de riens opposer; lesquelles responses atendues, nous en nostre personne, avec nous ledit procureur du roy, le maieur et plusieurs autres des XIII hommes du

mestier des tisserans, nous transportasmes aux maisonz et domicille de tous les tisserans de la dicte ville ou de la plus grant et plus saine partie, qui sont en nombre trois cens et soixante ou environ, ausquelz tisserans et à cascun par lui, tant conjointement comme divisément, nous ayons monstré et fait monstrer et exposer les dictes lettres, en eulz et cascun pour soy demandant se aus coses contenuez en ycelles se voloient aucunement opposer, et que se opposer se voloient nous assignerions jour aus parties opposanz par devant nous en le dicte halle, et selon le contenu d'icelles, parties oyes, nous leur feriens bon et brief accomplissement de justiche; lesquels tisserans ou les aucunz d'eulz nous respondirent que bien estoit véritez que le roy nostre dit Seigneur leur avoit acordé lettres séelléez de chire vert en las de soye, desquelles mencion est faite es lettres de nostre dit Seigneur dessus transcriptes, mais puis que il lui plaisoit ycelles lettres à eulz ottroiéez, comme dit est, rappeller, il leur plaisoit bien, et ne se vouloyent en riens opposer au contraire; excepté Jehan de Douchi, Jehan Fiable, Jehan Musiel, Jehan Scordre, Ghi le Flamenck, Jehan de Haynnau, Lotart dou Garding, Jehan Rastiel et Adam de le Masure, qui sur ce s'opposèrent; sur laquelle opposicion nous feismes assigner jour à euls opposanz pardevant nous en la dicte halle, au joeudi XXIII[e] jour dudit mois, pour procéder sur ce entre les parties comme de raison seroit; auquel joeudi les dessus nommez opposanz, comparans en leurs propres personnes en le dicte halle pardevant nous, dirent et affirmèrent cascun par soy que sur la teneur des lettres-royaux dessus transcriptes et sur le fait de la dicte opposicion s'estoient advisé par quoy à la dicte opposicion par eux faite renunchoient du tout et n'estoit mie leur entente d'icelle opposicion poursuir en aucune manière. Et ces choses ainsi faitez nous demandasmez au dit procureur du Roy nostre Sire, se au contenu des dictes lettres se vouloit opposer ou dire chose qui nous peust mouvoir par quoy ycelles lettres ne deussiens intériner et acomplir selon leur fourme et teneur, lequel procureur du Roy nous respondi que considéré les responses des bourgois et des esleuz des mestiers de le dicte ville et aussi des tisserans d'icelle, avec ce que les opposanz qui sur ce s'estoient opposé se sont déporté de leur opposicion ainsi et par le

manière que chi dessus est faite mencions, pourveu que de l'usaige ou coustume anchiennement usé en le dicte ville, dont les dictes lettres font mencion, il nous appère deuement ou soit apparu, il ne véoit ou savoit cause aucune pour quoy il sceust cause d'opposer ne d'empeschement mettre en l'exécucion des lettres du Roy nostre Sire dessuz transcriptes. Et sur ce le procureur des jurés, eschevins, bourgois et communauté de la dicte ville, disanz que considéré le procès dessus dit, les requestes et affirmacions des jurés, eschevins, bourgois et communauté tant des mestiers comme autre, considéré aussi que Monseigneur le gouverneur, quel lieu nous tenons ad présent, par plusieurs fois a congneu et confessé pardevant nous et plusieurs dignes de foy que s'aucun décret ou jugement avoit baillié, délivré ou ordené aux dis tisserans sur leur dit privilège, che avoit esté par le très grant importunité d'iceux, contre se conscience et sen plaisir, pour eschiver plus grant inconvénient et contre la volenté et consentement du commun de la dicte ville, si comme es dictes lettres royaux dessus transcriptes est contenu, nous devons acomplir et entériner le mandement à nous fait par les dictes lettres, veu que les dis tisserans qui contre ce s'estoient opposés, avoient expressément renunchié à leur opposicion, les dis procureurs du Roy et de le dicte ville requérans à grant instance que sur les choses dessus dictes drois lui fust fais, savoir faisonz à tous présens et advenir, que par nous veuez, délibérées et considérées les lettres du Roy nostre Sire dessus transcriptes, les responses des jurés, eschevins, bourgois, du maire et des XIII hommes avec les esleuz du mestier de la dicte tisseranderie et aussi des tisserans et ouvriers du dit mestier, avec le déport des opposicions que li dessus nommé tisserant en leurs personnes avoient fait, et aussi tant les responses des esleus des autres mestiers de la dicte ville comme du procureur du roy, si comme de tout ce est plus à plain chi dessus faite mencion, avec ce que de l'usage et coustume anchiennement usés en la dicte ville et du rapport et déposicion dudit Monseigneur le gouverneur quant à l'importunité du décret dont mencion est faite es dictes lettres-royaulz chi dessus encorporées, desquelles coses et de cascune d'icelles nous est deuement apparut, avec tout ce que sur ce faisait à veir et considérer; avons dit et

prononchiet, disons et prononchions par nostre sentence, jugement et pour droit, par vertu du povoir à nous commis par vertu des dictes lettres-royaux dessus transcriptes, les lettres, chartre ou previllège par les dis tisserans empétrées, dont mencion est faite pardessus et tout ce qui s'en est ensivi, estre subreptices et subrepticement empétrées, contre le proufit commun de la dicte ville et du pays environ et contre la chose publique et le prononchons et réputons de nul effect et vigueur, en discernant et déclairant par nostre dit jugement que les tisserans du pays de Flandres et d'ailleurs poent et porront venir tistre et ouvrer de leur mestier de tisseranderie en la dicte ville de Tournay et en la banlieue d'icelle en la manière qu'il a esté et est acoustumé de faire en la ville du temps passé; disons oultre et prononchons par nostre dit jugement et sentence que les dis suppléanz joiront et doivent joïr, user et exploiter des anchiennes coustumes, drois et usaiges que il usoient et avoient acoustumé à user avant l'impétracion de la chartre impétrée par les dis tisserans, non obstant ycelle ne chose qui s'en soit ensivi, laquelle nous réputonz et révoccons de nul effect, selon la teneur des lettres et commission du roy no Sire à nous adréchiéez, et en tant que par vertu d'icelles faire le poons et devons.

En tesmoing de ce, nous avons ces présentes lettres séellées de nostre propre séel; requérons au procureur du Roy nostre Sire que en certefiant les choses dessus dictes estre vrayes et faites en sa présence, il y vueille mettre le sien sel avec le nostre. Et je, Mahieux du Castel, procureur du Roy no Sire ou souverain bailliage de Lille et de Tournésis, en cognossance de vérité et certefiant les choses contenuez en ces présentes lettres avoir esté faites en ma présence, bien et deuement, ay mis mon séel à ces présentes, avec le séel dudit lieutenant. Et en greigneur confirmacion, nous lieutenant et procûreur du Roy nostre Sire dessus dis, requérons au souverain baillieu de Lille et des appartenances ou à son lieutenant, ou à celui ou ceulz qui sont garde du séel de ladicte baillie, que en approuvant nos séaulx et le contenu de ces lettres y voellent mettre le séel de la dicte baillie en cognoissance de vérité. Et nous Jaques le Sauvages, lieutenant de Monseigneur le souverain baillieu de Lille, de Douay, de Tournésis et des appartenances et

garde du séel royal de la dicte baillie, certefions à tous que pardevant nous et en nostre présence sont venu et comparut en leurs personnes honnerables et saiges Jehans de Fontaines, lieutenant de Monseigneur le gouverneur de Tournay et Mahieux du Castel, procureur du Roy nos Sire ou dit souverain bailliage et nous ont affirmet par leur sèrement que les lettres de jugement et décret dessus escriptes, esquelles les lettres du Roy nostre dit Seigneur sont encorporées, sont séellées de leurs propres séauls, et que en la fourme et manière que en ycelles est contenu et exprimé le procès, confessions et renunciacions, sentences et jugemens et toutes les choses dedens exprimées ont esté faites, recongnutes et pronunchiés bien et deuement et sont passées en forme de chose jugiée, sanz appel ou réclamacion quelconques. Et pour ce, à leurs requestes, en approuvant leurs séaux pendans à ces présentes lettres et les choses exprimées en ycelles par leur relacion, avons fait mettre à ces lettres le séel de la dite baillie: qui furent faites et escriptes le dernier jour du mois d'avril l'an de grâce mil trois cens soixante six.

Nous adecertés les lettres dessus transcriptes et toutes les choses contenues en ycelles ayans fermes et aggréables, ycelles volons, loons, gréons, ratefions, approuvons et de grâce espécial et de nostre auctorité royal par ces présentes confermons, donnans en mandement par ces meismes lettres au gouverneur et à tous les autres justiciers et officiers de la dicte ville de Tournay et de nostre royaume, qui ores sont et pour le temps advenir seront, ou à leurs lieux-tenans et à chascun d'eux, si comme à lui appartendra, que les dis tisserans du pais de Flandre et d'ailleurs seuffrent et laissent venir tistre et ouvrer de leur mestier de tisseranderie en la dicte ville de Tournay et en banlieue d'icelle, en la manière qu'il a esté et est acoustumé de faire en ladicte ville du temps passé. Et avecques ce facent et laissent les dis supplians nommés es dictes lettres joïr, user et exploiter des anchiennes coustumes, drois et usaiges que il usoient et avoient acoustumé à user avant l'impétracion de ladicte chartre empétrée par les dis tisserans, tout par la fourme et manière contenue es lettres dessus transcriptes, non obstant les lettres, chartres ou previllèges empétrées contre ce par les dis tisserans, les-

quelles et tout ce qui s'en est ensiévi, nous, pour considéracion des choses dessus dictes, rappellons, cassons et adnullons et volons estre de nul effect et quelconques autres lettres empétrées de nous ou de nostre court au contraire, non faisans expresse mencion de mot à mot de ces présentes. Et que ce soit ferme chose et estable à tous jours, nous avons fait mettre nostre séel à ces lettres, sauf en autres choses nostre droit et l'autrui en toutes. Ce fu fait et donné à Paris ou mois de juing, l'an de grâce mil trois cens soixante six et de nostre règne le tiers.

(Archives de Tournai; chartrier; original scellé en cire verte sur lacs de soie.)

## LIV.

*Charles, roi de France, supprime la « commune » de Tournai.*

Février 1366-1367.

Charles, par la grâce de Dieu, Roy de France. Comme très grans dissencions et descors aient par lonc temps esté entre les bourgois, moyens et menuz habitans de nostre cité et ville de Tournay, et pour les mettre en bonne paix et transquilité aions envoyé par plusieurs foiz en la dicte ville plusieurs solennelz messages, prélas et autres, des genz de nostre conseil, qui en la dicte ville ont esté longuement et trouvé plusieurs voyes et manières par lesquelles il avoient promis et devoient estre estre et demourer à bonne paix et accort d'ilec en avant, et ycelles voyes n'aient voulu tenir, maiz les ont touz jours rompues et enfraintes et ont esté depuis plus esmeuz et en plus grans descors et mocions l'un contre l'autre que par avant, dont plusieurs plaintes nous sont venues, en nous signifient et exposant que se par nous n'estoit pourveu sur ce de brief remède, la dicte ville, pour les descors que chascun jour les diz habitanz avoient ensamble et les grans et périlleuses commocions qui estoient entre eulx, estoit en voye de perdicion et ycelle, qui est une des notables citez de nostre royaume, en avanture d'estre destruicte; nous,

considéranz les très grans maulx, dommages et périlz qui s'en povoient ensuivre, voulant à yceulx obvier et les diz bourgois et habitanz estre et demourer en bonne unité, paix et transquilité à touz jours, avons voulu savoir les causes des dictes commocions et descors, et sur ce avons fait assambler nostre grant conseil par plusieurs foiz et y avons esté et vaqué en nostre personnes par plusieurs journées et finablement avons trouvé que nostre dicte cité et ville estoit en voye d'estre perdue et destruicte et que les dis bourgois et habitanz ne pourroient avoir accort ne demourer en bonne paix, tant comme il eussent corps et commune et le gouvernement d'icelle cité et ville et se elle n'estoit entirement, sanz moyen, en nostre main et soubz nostre gouvernement, savoir faisons à touz présens et avenir que nous, attendues les choses dessuz dictes et que ladicte cité a de touz temps esté et est de l'encian demainne de nous, de noz prédécesseurs Roys et de la couronne de France et que plusieurs autres grans et notables citez et villes de nostre royaume sont tant seulement gouvernées par nous et noz officiers qui ont touz jours esté et sont bien honorablement et seurement, à leurs grans proffiz, tenues et gouvernées, sans avoir aucunes commocions ne descors, voulans sur ce remédier et pourveoir de remède convenable, par grant et meure délibéracion de plusieurs saiges de nostre grant conseil, prélas, contes et barons et autres, clers et layz, sur ce assamblez pour les choses dessuz dictes et autres justes et raisonnables causes nous mouvenz à ce, avons ordené, décerné et déclaré, ordenons, décernons et déclairons, par ces présentes, que les diz bourgois et habitans de ladicte cité et ville de Tournay n'auront, de çi en avant, corps ne commune, ne par eulx ne sera gouvernée, ne n'auront en ycelle aucune seignorie, congnoissance ne excercicion de justice, ne jurisdicion, ne en ycelle ne pourront avoir, mettre, instituer ne establir juges ne officiers quelconques, fors tant seulement quatre procureurs et deux receveurs, dont l'un sera contreroleur, lesquelx quatre procureurs et deux receveurs seront esleuz par le gouverneur de la dicte ville qui est à présent et pour le temps sera ou par son lieutenant, appellé ad ce les diz bourgois et habitanz et confermez par nous, se mestier est; et s'entremettront, c'est assavoir les diz procureurs de procurer tant seulement les faiz proffitables et néces-

saires de la dicte ville pardevers nous, noz genz et officiers et ailleurs où expédient et mestier sera, et les diz receveurs recevront les rentes et deniers et autres proffiz appartenans à la dicte ville. Et que de çi en avant perpétuelment sera en nostre main et nous demourra et à noz successeurs roys de France, sans moyen, toute la seignorie, jurisdicion et congnoissance d'icelle cité et ville et des bourgois et habitans quelconques en ycelle, de quelque estat ou condicion qu'il soient, pour quelconques faiz et cas que ce soient, escheuz et à escheoir et avenir, sanz ce que yceulx bourgois ne habitanz en puissent ne doient congnoistre en aucunne manière. Et y mettrons, instituerons et establirons, nous et noz successeurs Roys de France, perpétuelment, gouverneur de par nous et prévost pour le gouvernement d'icelle et tabellion un ou plusieurs, qui recevra ou recevront les lettres obligatoires et contraux tant de ladicte ville comme d'autres et y aura un séel qui sera fait nouviel, dedans lequel sera pourtrait et empraint une tour et environ les fleur de liz, duquel seront séelléez les lettres des diz contraux et obligacions et toutes autres dont mestier sera, et sera establi de par nous de çi en avant certaine personne féable qui le dit séel gardera; et aussi seront de par nous instituez et estabiiz touz autrez sergens et officiers qui en nostre nom et de par nous excerceront et feront leurs offices. Et congnoistra ledit prévost des causes personnelles et civiles tant seulement; et des griefs d'icelli prévost, sans moyen, l'en appellera au gouverneur qui pour le temps sera et du gouverneur, sans moyen, en nostre parlement à Paris. Si donnons en mandement par ces présentes à noz gouverneur et prévost de nostre dicte ville à présent commis et députez de par nous et à chascun d'eulx que nostre présente ordenance, déclaration et voulanté facent solennelment publier en nostre dicte ville de Tournay et ailleurs où mestier sera et ycelles facent garder, entériner et acomplir de point en point par les diz bourgois et habitans et autres personnes quelconques noz féaulx et subgèz, sans les enfraindre ou souffrir estre enfraintes en aucune manière, de présent ne pour le temps avenir, car ainsi le voulons nous et pour les causes dessuz dictes, non obstant quelconques grâces et privilèges ou autres lettres quelconques par nous ou noz pré-

décesseurs Roys de France, sur quelconques formes de paroles à eulx ottroyées et que les diz bourgois et habitans aient eu par aucun temps corps et commune et le gouvernement d'icelle cité et ville, us ou coustumes que aucuns pourroient dire ou alléguer contre la teneur de noz présentes lettres et le contenu en ycelles, contre lesquelles nous ne voulons qu'il aient effeit en aucune manière. Toutevoyes n'est pas nostre entente que les autres grâces, privilèges, libertez et franchises par nous ou noz prédécesseurs Roys de France aus diz bourgois et habitans ottroyez, soient pour les choses dessus dictes en autres causes empeschées, maiz voulons qu'il soient et demeurent en leur force et vigueur. Et que ce soit ferme chose et estable à touz jours, nous avons fait mettre nostre séel à ces présentes lettres, données à Paris ou moys de février l'an de grâce mil CCC soixante six, et de nostre règne le tiers.

(Archives de Tournai; chartrier; original scellé en cire verte sur lacs de soie.)

## LV.

*Charles, roi de France, déclare que c'est uniquement pour le bien de Tournai qu'il a supprimé la « commune », non point à raison d'un crime quelconque de lèse-majesté.*

Février 1366-1367.

Charles, par la grâce de Dieu, Roy de France. Comme pour mettre en bonne paix, accort et transquillité noz bien amez les bourgois, moyens et menuz habitanz de nostre cité et ville de Tournay, de très grans dissencions, comocions et descors qu'il avoient euz par lonc temps ensamble, nous eussions envoié par plusieurs foiz en la dicte ville plusieurs solennez messages, prélaz et autres gens de nostre conseil, qui en ycelle eussent longuement esté et trouvé plusieurs voyes et manières lesquelles devoient estre tenues par les diz bourgois et habitans et par ainsi demourer en bonne paix et acort d'ilec en avant; et ycelles voyes

n'aient pas esté gardées ne tenues, maiz ont esté touz jours par eulx rompues et enfraintes. Et pour ce nous feussent venues plusieurs complaintes, en nous signifiant et exposant que, se sur ce n'estoit pourveu de brief remède, la dicte ville, qui est une des notables cités de nostre royaume, estoit en voye de perdicion et d'estre perpétuelment destruicte. Et pour ce, voulanz sur ce pourveoir et obvier aus malz et inconvéniens qui s'en pooient ensivre, eussions par plusieurs fois assamblé des gens de nostre grant conseil, prélaz, contes, barons, clers et laiz, et eussions esté et vaqué en nostre personne longuement et par plusieurs foiz, pour adviser et trouver les voyes et manières par lesquelles les diz bourgois et habitanz pourroient et devroient demourer perpétuelment en bonne paix et unité, et finalment après plusieurs consaulx et assamblées sur ce faictes et par grant et meure délibéracion eussions trouvé que les diz bourgois et habitanz eussent touz jours esté et demouré en descors et dissencions et ladicte ville en péril d'estre perdue et destruicte, tant comme les diz bourgois et habitanz eussent corps et commune et le gouvernement d'icelle, et se par nous et noz officiers, sanz moyen, n'estoient gouvernez, mesmement que plusieurs citez et autres notables villes de nostre royaume ont touz jours esté et sont gouvernées, sanz moyen, par nouz et noz officiers qui en grant seurté sont touz jours demourez, sanz y avoir aucunes dissencions ne descors, par quoy périlz s'en soient en aucune manière seurvenuz; pour lesquelles causes et autres justes et raisonnables nous mouvans à ce, nous avons osté aus diz bourgois et habitans leur corps et commune et le gouvernement d'icelle ville et cité et mis en nostre main et appliqué à nous, à noz successeurs Roys et au demaine de la coronne de France, si come par noz autres lettres séellées en las de soye et cire vert puet plus à plain apparoir. Et pour ce que aucuns pourroient dire ou imposer de présent ou pour le temps avenir aus diz bourgois et habitanz que pour aucuns cas, meffaiz ou déliz il eussent forfait les diz corps et commune, savoir faisons et signifions par ces présentes à tous présens et avenir que les diz corps et commune et gouvernement d'icelle cité et ville nous avons appliqué à nous et mis en nostre main comme dit est, pour les causes et raisons dessuz dictes et pour le très grant bien profit et utilité

d'eulx, qui touz jours ont esté et sont loyaux subgès et vrays obéissans de nous et de la coronne de France, et la conservacion de la dicte ville et cité, sanz ce que yceulx bourgois et habitans aient fait aucunes confédéracions ou alliances aveques aucuns de noz ennemis et malveillanz, ne perpétré ou commis aucuns cas ne déliz de lèse-majesté, par quoy il deussent perdre leur dicte commune, sanz ce aussi qui leur puisse ne doie tourner en préjudice de leurs autres grâces, privilèges, libertez et franchises, par nous ou noz prédécesseurs Roys de France à eulx ottroiez, lesquelx nous voulons en autres choses estre et demourer en leur force et vigueur. Et que ce soit ferme chose et estable à touz jours, nous avons fait mettre nostre séel à ces présentes, sauf nostre droit en autres choses et l'autruy en toutes. Données à Paris ou mois de février l'an de grâce mil troiz cens soixante six et de nostre règne le tiers.

(Archives de Tournai; chartrier; original jadis scellé sur lacs de soie.)

## LVI.

*Congé de cour accordé par le roi de France aux tisserands de Tournai, qui ont promis de se conformer dorénavant aux anciens usages locaux.*

28 avril 1367.

Charles, par la grâce de Dieu, Roy de France. A noz amez et féaulz gens tenans nostre présent parlement à Paris et à tous les autres justiciers et officiers de nous et de nostre royaume, ou à leurs lieux tenans, salut et dilection. Signifié nous a nostre amé et féal chevalier Engerran Deudin, commis de par nous gouverneur de nostre ville de Tournay, que pour la paix, union et transquilité de tous les bourgois, manans et habitans de nostre dicte ville, il a traictié et fait, se il plait à nous, certain accort et composicion de toutes les causes et procès meuz et pendans en nostre court de parlement, entre les tisserranz de draps de nostre dicte ville, d'une part et les bourgois et habitans d'icelle, d'autre, par telle manière que les dis tisserrans ont renoncié et renoncè-

rent à toutes lettres de grâce et impétracions que ilz ont empétrées et obtenues de nous ou de nostre court contre nostre dicte ville et contre les officiers, bourgois et habitans d'icelle et à tout ce que s'en est et puet estre ensuy et se tenlront les dis tisserans, quant au fait de leur mestier, à l'ancienne coustume et usage de nostre ville dessus dicte. Et pour ce les dictes parties nous ont humblement supplié que le dit accort pour la pais et transquilité de noz dis subgièz fait de leur consentement, nous plaise avoir pour agréable. Pourquoy nous, inclinans à leur supplicacion, aians le dit accort pour la paix et transquilité de noz dis subgès, de nostre grâce espécial, par ces présentes, ou cas dessus dit, pour agréable, vous mandons et à chacun de vous, si comme à lui appartendra, que, ou dit cas, vous les dictes parties faciez et laissiez joïr et user paisiblement de nostre grâce et partir de court sans amende. Donné à Paris le XXVIII[e] jour d'avril l'an de grâce mil CCC LX sept, et de nostre règne le quart.

(Archives de Tournai; chartrier; vidimus du prévôt de Paris, en date du 3 mai 1367.)

---

## NOTE ADDITIONNELLE.

Au cours de l'exposé que j'ai fait ci-dessus des luttes qui mirent aux prises, en 1279 (1) et en 1307 (2), le patriciat et le « commun » de Tournai, j'ai malencontreusement laissé échapper quelques documents qui ont, pour l'histoire de ces événements, un intérêt considérable. C'est, d'abord, en ce qui concerne les troubles de 1279, un mandement de Philippe le Hardi, du 8 juillet, interdisant aux échevins ou autres admi-

(1) Page 7.
(2) Page 11.

nistrateurs des bonnes villes de son royaume, de donner asile aux tisserands et autres gens de métier de Tournai qui se sont rendus coupables de conspiration contre cette ville (1). Et, quant aux événements de 1307, deux mandements de Philippe le Bel, des 12 septembre et 6 novembre de cette année, que Dherbomez a publiés, en 1893, dans le *Bulletin de la Commission royale d'histoire* (2) : par le premier de ces actes, adressé aux châtelains de Douai et de Lille, à la dame de Mortagne, au seigneur de Cysoing et aux baillis et autres juges séculiers de France, le roi enjoignait d'arrêter et de châtier les bannis de Tournai, coupables de sédition, qui se seraient réfugiés sur leurs terres; par le second acte, les baillis d'Amiens et de Saint-Quentin recevaient l'ordre de bannir des limites de leur juridiction les gens que le Magistrat de Tournai avait expulsés de cette ville à raison des insurrections qui s'y étaient produites.

Ces divers documents complètent si heureusement mon information que je me félicite de les avoir retrouvés avant l'achèvement complet de l'impression de mon mémoire.

L. V.

---

(1) Voici ce mandement, qui a été édité récemment par Dherbomez, d'après une copie de la collection Moreau, à Paris (t. DXXV, fol. 230) : « Philippus, Dei gratia Francorum rex, dilectis nostris majoribus, scabinis et aliis rectoribus bonarum villarum regni nostri ad quos presentes littere pervenerint, salutem et dilectionem. Vobis precipiendo mandamus quatinus in villis vestris non recipietis vel receptetis textores de Tornaco et homines alterius artificii de dicta villa Tornacensi quos vobis constiterit contra villam nostram Tornacensem et homines ejusdem conspirationem, colligationem sen alias confederationes fecisse. Actum Parisius, sabbato post octabas beatorum apostolorum Petri et Pauli, anno Domini millesimo ducentesimo septuagesimo nono. » (*Revue tournaisienne*, 1908, p. 143, colonne 2, note 1.)

(2) Pages 165 et 166.

# ERRATA.

Page 49, ligne 20 : lire *paiier li doit-on* au lieu de *paiier le doit-on*.

Page 49, ligne 21 : lire *dittes* au lieu de *dites*.

Page 50, ligne 4 : lire *père* au lieu de *pères*.

Page 50, ligne 5 : ajouter *nule* après *retenance*.

Page 50, ligne 8 : lire *ditte* au lieu de *dite*.

Page 50, lignes 25 et 28 : lire *Gillos* au lieu de *Gilles*.

Page 50, ligne 30 : lire *siervir sen* au lieu de *siervirs en*.

Page 52, ligne 7 : lire *aront* au lieu de *auront*.

Page 52, ligne 10 : lire *pour* au lieu de *por*.

Page 53, ligne 19 : lire *aprendre Jehanet le fillastre* au lieu de *aprendre le fillestre*.

Page 55, ligne 1 : lire *jours* au lieu de *jors*.

Page 56, ligne 8 : lire *por* au lieu de *par*.

Page 58, ligne 19 : ajouter *devant dit* après *Willaume*.

Page 70, ligne 20 : lire *avenoit* au lieu de *à venoit*.

Page 73, ligne 25 : lire *li* au lieu de *il*.

Page 75, ligne 16 : lire *seroit* au lieu de *serait*.

Page 80, ligne 8 : lire *à savoir* au lieu de *asavoir*.

Page 94, ligne 7 : lire *ki* au lieu de *Ki*.

# LE

# SENTIMENT DE LA NATURE

CHEZ

# LES ROMANTIQUES FRANÇAIS

## (1762-1830)

PAR

**Gustave CHARLIER**

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES.

*The poetry of earth is never dead.*
(KEATS.)

---

Couronné par la Classe des lettres et des sciences morales et politiques,
dans la séance du 1er mai 1911.

---

# AVANT-PROPOS

*Je ne donne ces pages que pour un essai. Elles ne prétendent point épuiser un sujet singulièrement vaste et complexe, et, sur plus d'un point, elles ne formulent que des conclusions provisoires. Sans doute y relèvera-t-on bien des lacunes, et aussi, je le crains, bien des erreurs. Il m'a semblé pourtant qu'elles pourront rendre quelque service en l'absence de toute étude d'ensemble sur le sentiment de la nature chez les écrivains des premières générations romantiques. On me dira si je me suis trompé.*

*Diverses circonstances ont retardé longtemps la publication de ce livre, et une bonne partie en est déjà vieille de près de six ans. De là, dans la documentation critique, certaines omissions à première vue assez surprenantes. J'ai tâché cependant de signaler en note l'essentiel des travaux récents qui intéressent le sujet. Mais je dois une mention particulière au beau livre de M. Daniel Mornet :* Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau a Bernardin de Saint-Pierre (Paris, 1907, en réalité 1908). *Cette œuvre de scrupuleuse érudition, poursuivie selon une méthode aussi originale que minutieuse, constitue une précieuse enquête sur les rapports de la littérature et des*

*mœurs. Peut-être aurais-je renoncé à la première moitié de mon travail si j'avais connu plus tôt celui de M. Mornet. Mais elle se trouvait déjà achevée quand il a paru. Réflexion faite, j'ai cru que mes modestes chapitres, conçus à un point de vue assez différent, pouvaient garder quelque intérêt. Je n'y ai donc rien changé, et je suis heureux que sur plusieurs points mes conclusions se rapprochent sensiblement des siennes.*

*Mon dernier mot sera pour assurer de ma vive reconnaissance les maîtres qui ne m'ont pas ménagé les encouragements au cours de ce travail.*

G. C.

*Paris, mars 1912.*

# INTRODUCTION

« Sentiment de la nature » : qu'entendons-nous au juste par ces mots? D'où procède cette contemplation plus ardente ou plus profonde, selon les âmes, des rapports de couleurs et de lignes où l'œil averti découvre des images de beauté? Comment réduire à l'unité les formes diverses, parfois opposées, qu'elle revêt selon les époques et les races? Comment expliquer surtout que ce sentiment paraisse sommeiller parfois et même disparaître presque entièrement pour se réveiller ensuite, fort d'une vigueur nouvelle? Autant de questions difficiles et complexes à quoi nous ne prétendons point apporter des solutions définitives. Encore devons-nous en préciser la portée et indiquer tout au moins l'angle sous lequel nous les considérons.

C'est une obligation d'autant plus impérieuse qu'on relève de troublantes divergences entre les critiques qui ont entrepris de retracer, dans une étude d'ensemble, l'évolution de ce sentiment à l'une ou l'autre époque ou dans l'une ou l'autre littérature.

Pour M. Gebhart [1], c'est la doctrine philosophique qui en détermine les caractères spécifiques. L'étudiant dans les litté-

---

[1] E. Gebhart, *Histoire du sentiment poétique de la nature dans l'antiquité grecque et romaine.* Paris, Durand, 1860.

ratures anciennes, il répartissait les paysagistes littéraires en trois classes distinctes : poètes sensualistes, poètes spiritualistes, poètes mystiques et panthéistes. On a reconnu déjà la division tripartite chère à l'école historique de Cousin. Elle était évidemment opportune dans une thèse de doctorat ès lettres écrite sous l'inspiration directe de Saint-Marc Girardin et soutenue à une époque où l'éclectisme régnait en maître dans l Université française. Pareil cadre est d'ailleurs souple à souhait, et les faits s'y organisent aisément en une hiérarchie apparente, mais le principe de division leur est trop extérieur pour y jeter aucune clarté. Cette distinction de trois catégories n'a guère, à nos yeux, que l'importance d'un procédé commode d'exposition, et nous n'y insisterons point.

Moins scolastique, et défendu avec infiniment de chaleur et de conviction, est le point de vue auquel s'arrête V. de Laprade pour retracer, dans une œuvre de plus vastes proportions, l'*Histoire du sentiment de la nature* (1). Il pose en principe que « telle est l'idée religieuse, tel est le sentiment de la nature (2) ». Il y a là, sans doute, une grande part de vérité, mais en poète qui a peine à s'imposer la sévère objectivité nécessaire au critique, l'auteur en tire des conclusions manifestement exagérées. Il déclare, par exemple, que « la nature est la figure finie de l'Être infini » et qu'en réalité « c'est Dieu à travers la créature,

---

(1) V. de Laprade, *Histoire du sentiment de la nature*. Paris, Didier, 3 vol. (C'est la réunion de trois ouvrages parus à des dates diverses. Les deux premiers : *Le sentiment de la nature avant le christianisme* et *Le sentiment de la nature chez les modernes*, sont respectivement de 1866 et 1867. Le troisième, consacré exclusivement aux *Prolégomènes*, n'a vu le jour qu'en 1883.)

(2) *Prolégomènes*, p. 10.

c'est l'invisible à travers le visible que va chercher le sentiment poétique de la nature [1] ». C'est commencer par déclarer légitime une seule d'entre les interprétations possibles du spectacle de l'univers. Il y paraît trop ; et à s'en tenir à une vue aussi strictement unilatérale, on risque fort de déformer les réalités, toujours quelque peu complexes. De là, chez ce poète-critique, à côté de pages supérieurement pensées et écrites, de flagrantes incompréhensions et des injustices criantes. Qu'on relise plutôt les pages, au moins curieuses, qu'il a consacrées à Gœthe [2].

De Laprade avait pourtant le mérite de traiter le premier, dans son ensemble, ce vaste sujet singulièrement délaissé. Il n'a guère été abordé depuis que dans des monographies et des études fragmentaires, mais il est caractéristique que tous les critiques qui y ont touché y ont apporté des vues plus synthétiques et plus larges, et un souci visible de n'exclure aucune forme, même jugée inférieure, du sentiment de la nature. C'est ce qui décide, par exemple, M. Angellier à établir une ingénieuse et minutieuse classification des écrivains, fondée sur le degré de pénétration et les couleurs propres de leur contemplation de l'univers visible. Le sentiment de la nature est, constate-t-il, « quelque chose de complexe et de difficile à déchiffrer. Il est formé de couches superposées qui vont de l'écorce au cœur de la nature, et de la plus délicate observation artistique à la plus grandiose

---

(1) *Prolégomènes*, p. 137.

(2) *Histoire du sentiment de la nature chez les modernes*, pp. 312-358. — C'est ce qui nous a empêché de recourir plus souvent à ces trois volumes. Ils sont d'ailleurs conçus sur un plan trop vaste pour n'avoir pas fatalement des parties superficielles et des insuffisances de documentation. Voir les réserves présentées par Edm. Schérer dans un article de ton pourtant sympathique. (*Études critiques de littérature*. Paris, Lévy, 1876, pp. 2 sqq.)

généralisation philosophique [1] ». Trois tendances diverses peuvent, à l'en croire, s'y révéler : l'une, réaliste, qui porte à la recherche exclusive des effets inobservés et curieux ; une autre, psychologique, qui interprète à un point de vue purement humain les spectacles du monde extérieur ; une dernière, métaphysique, qui y découvre les traces sensibles d'une puissance supérieure. Encore cette distinction est-elle secondaire à ses yeux. Il essaye plutôt de déterminer le degré de pénétration que révèlent, chez chaque écrivain, les descriptions de la nature. C'est ici sa pierre de touche. Ceux-là sont de rang inférieur qui s'arrêtent aux vaines apparences, à l' « écorce » des choses, et la palme revient à ceux-là qui en pénètrent la signification intime et profonde.

Emerson avait proclamé déjà que « le poète ne devait pas s'arrêter à la couleur ou à la forme, mais lire leur signification [2] », et Ruskin s'était élevé avec force contre la « pathetic fallacy » qui humanise la nature et en fait le miroir complaisant de notre personnalité [3]. Ce sont ces idées que M. Angellier, fort averti des travaux anglais sur l'esthétique, précise à la fois et systématise en faisant de l' « imagination pénétrative » la caractéristique du vrai poète de la nature.

Mais qui ne voit que c'est postuler la possibilité de connaître l'essence des réalités, la « chose en soi » ? Or, il n'est rien que la philosophie ait plus souvent mis en doute, et M. Angellier

---

(1) *Étude sur la vie et les œuvres de Robert Burns*. Paris, Hachette, 1892, t. II, p. 363.

(2) « The poet did not stop at the color or the form, but read their meaning. » (*The poet*)

(3) Voir surtout ses *Modern Painters*, part. III, sect. II, chap. III.

lui-même doit bien avouer que cette vue, si « pénétrative » soit-elle, reste toujours une interprétation où il entre quelque chose de notre moi. « C'est l'anthropomorphisme inévitable, ajoute-t-il, la catégorie par laquelle il faut que passent toutes nos notions (1). » Fort bien ! Mais de quel droit, dès lors, poser en principe la supériorité du sentiment de la nature quand il revêt cette forme ? Il semble que ce jugement ne se fonde que sur le goût personnel du critique, et c'est peut-être une base peu sûre. « Le point de vue de l'historien, disait rudement Brunetière, n'est pas celui du dilettante (2). »

Ceci nous amène à préciser les termes dans lesquels, à notre avis, le problème se présente. Cette question du sentiment de la nature n'est, à vrai dire, et à reprendre les choses de haut, qu'une des questions fondamentales que pose et tente de résoudre toute philosophie : « Que connaissons-nous du monde extérieur à nous ? Quels rapports peuvent s'établir entre ces deux ordres de réalités, le moi et le non-moi ? »

Un premier fait s'impose à nous : c'est que le moi est dans tous les sens borné par le non-moi et conditionné par lui. A une humanité encore fruste et commençant à peine à dissiper les ténèbres de la nuit originelle, il était fatal que cette dépendance apparût surtout dans ce qu'elle offre d'inquiétant et de menaçant. La crainte d'un inconnu qui ne se révélait à lui que par des phénomènes effrayants pour son dénuement et sa faiblesse amena le primitif à imaginer, dans la fureur des éléments, les effets de la colère d'êtres mystérieux, terribles et puissants. Et docilement il courba la tête devant eux. Ainsi naquirent les

---

(1) *Op. cit.*, p. 374.

(2) *Études critiques*, 6e série, p. 94.

mythes, formes premières du sentiment de la nature, dont le folklore nous conserve, pour ainsi dire, les fossiles. Ces premières croyances amorphes et vagues prennent, à mesure que les peuples grandissent, des formes mieux accusées et différentes selon les tendances dont des causes obscures et multiples ont façonné le génie même de la race. Chez les Grecs, toutes ces forces naturelles divinisées ne se peuvent concevoir que sous les traits d'un être humain. Avec une belle conscience de sa supériorité, l'Hellène n'imagine point qu'il puisse exister une forme supérieure à la sienne. « Il se reconnaît l'être le plus intelligent, le plus fort, le plus beau de l'univers ; la violence aveugle des éléments qu'il combat et qu'il dompte fait éclater davantage son intelligence et sa force ; la beauté de la campagne lui semble reproduire, sous des formes multiples, la beauté de son âme, de ses sentiments, de son génie [1]. » Mais surtout elle lui paraît répéter les harmonieuses proportions de sa plastique. C'est pourquoi toute réalité extérieure est non avenue pour lui, qui ne s'enclôt point dans ses contours souples : dans le murmure des sources il perçoit des voix divines et sous l'écorce des arbres il sent palpiter le sein des nymphes.

Ainsi, dans le polythéisme anthropomorphique, l'homme tire à lui, pour ainsi dire, le monde des choses et leur impose sa forme propre. Dans le panthéisme de l'Orient, c'est, au contraire, la réalité matérielle qui exerce sur lui une irrésistible attraction. La personnalité de l'individu se confond et se noie dans l'océan des choses. Pas plus que les moindres objets, l'homme n'a de réalité objective et permanente. Il n'existe que

---

[1] Gebhart, *op. cit.*, p. 192.

des formes éphémères dans lesquelles s'écoule sans cesse, par de continuelles métamorphoses, le grand Tout éternel et protéique. L'unité de la substance se trouve ainsi à la base même de la croyance. Par une conséquence logique, la poésie de l'Orient pourra sans doute retracer les aspects par quoi l'Être se différencie superficiellement de lui-même, mais surtout elle exprimera plus profondément que toute autre le sentiment de l'infini et de l'unité absolue.

Entre ces solutions extrêmes du problème cosmologique il y a place pour bien d'autres. Arrêtons-nous seulement à celle que présente le monothéisme, et prenons-le sous sa forme la plus parfaite : le christianisme. L'idée de Dieu et celle de l'univers se séparent nettement ici par le fait de la création. Le monde n'est plus Dieu, mais il est l'ouvrage du grand Ouvrier, et, à le bien regarder, on y retrouve les marques indéniables de la grandeur divine. « Le christianisme, dit excellemment Alexandre de Humboldt, disposa les esprits à chercher, dans l'ordre du monde et dans les beautés de la nature, le témoignage de la grandeur et de l'excellence du Créateur. Cette tendance à glorifier la Divinité dans ses œuvres dut amener le goût de la description [1]. » On trouve, en effet, des tableaux de la nature tour à tour imposants ou gracieux chez les premiers écrivains de l'Église. Ni Minutius Félix, ni Tertullien, ni saint Athanase, ni saint Grégoire de Nazyance ne restent insensibles devant le spectacle du monde visible. Et leur attitude à tous, en présence de ses merveilles, c'est celle de saint Augustin et de sa mère contemplant du rivage d'Ostie l'océan sans limite et, dans

---

[1] *Cosmos* (trad. Faye et Galusky), t. II, p. 20.

un moment d'émotion suprême, élevant leurs âmes jusqu'à Dieu (1).

Ne nous hâtons point cependant de nous écrier avec Chateaubriand que « la poésie descriptive a été inconnue à l'antiquité » et que c'est « le vrai Dieu qui, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature (2) ». Car, d'abord, au point de vue esthétique — le seul auquel nous devions nous placer ici — on ne voit pas bien de quel droit nous établirions une hiérarchie entre ces diverses interprétations religieuses de la nature. Toutes trois ont produit des œuvres de génie et, aussi longtemps qu'on leur garde une foi sincère, elles sont capables d'en susciter. D'autre part, ne l'oublions pas, à cette nature qui ravit les premiers Pères, saint François d'Assise ou Fénelon, certain christianisme soupçonneux et rigide lance l'anathème, parce qu'il ne voit en elle qu'une maîtresse d'immoralité. De l'auteur de l'*Imitation* aux Jansénistes, en passant par Calvin, il découvre dans sa fécondité sereine, dans l'épanouissement luxuriant et libre de la vie universelle, un muet enseignement en contradiction flagrante avec l'idéal mystique de macération et de renoncement.

C'est l'une ou l'autre des interprétations philosophiques ou religieuses dont nous venons de caractériser rapidement les trois types les plus accusés que doit fatalement choisir l'écrivain qui contemple la nature avec la préoccupation de démêler les rapports qui l'unissent à une puissance supérieure. Mais le poète, moins soucieux de métaphysique, peut aussi se demander quels subtils liens s'établissent entre son âme et la réalité matérielle.

---

(1) *Confessions*, liv. IX, chap. X.

(2) *Génie du Christianisme*, 2e partie, liv. IV, chap. I.

Ses douleurs et ses joies trouvent-elles un écho en dehors de lui, dans l'univers visible ? Y a-t-il un courant de sympathie entre le monde des choses et son cœur agité de passions ? Les réponses, on le devine, varieront singulièrement. « Oui, dira Lamartine, la nature est une mère qui berce nos souffrances et partage nos courts instants de bonheur » ; elle est la « belle et douce nature [1] », et c'est à elle que l'« amante » du *Lac* confie le souvenir d'une nuit de pure ivresse, comme à la plus bienveillante et à la plus sûre des confidentes. Dans son désespoir tragique, le stoïcien de Vigny ne découvrira, au contraire, dans les objets inanimés, qu'indifférence et hostilité, et il proclamera :

La nature se rit des souffrances humaines [2].

Et elle avouera par sa bouche :

On me dit une mère, et je suis une tombe [3].

Qu'importent ces divergences ! Ce qu'il faut retenir ici, c'est que de part et d'autre on a une manière d'interprétation psychologique de la nature, non plus une explication issue d'une vue philosophique de l'univers. Cette attitude en présence des réalités visibles sera, comme il va de soi, de plus en plus fréquente à mesure que l'individualisme deviendra plus profond. Elle passera pour la forme spécifiquement romantique du sentiment de la nature. C'est là, à notre sens, une désignation trop large

---

(1) L'Automne (*Premières Méditations*).

(2) *La Maison du Berger.*

(3) *Ibid.*

et contre laquelle nous aurons à protester. Il n'en reste pas moins que cette forme se rencontre fort souvent à ce moment de l'évolution littéraire, et nous aurons fréquemment à la signaler au cours de notre enquête.

Qu'il y ait dans tout cela beaucoup de fantaisie lyrique et de vaine imagination, personne ne le niera. Mais cette interprétation psychologique du paysage a tout au moins le mérite d'indiquer ce qu'il entre toujours de personnel dans toute contemplation de la nature inanimée. C'est un leurre, en effet, que de prétendre dans ce domaine à une objectivité parfaite, et, dans ce cas particulier, la prétention du réalisme et du naturalisme absolus n'est qu'une chimère décevante. Pour s'éveiller, l'émotion esthétique réclame un travail complexe de collaboration entre les choses et nous. Guyau l'a finement analysé et y a distingué trois moments principaux. Il faut d'abord « s'harmoniser avec le paysage », puis « l'harmoniser avec nous-mêmes, c'est-à-dire l'humaniser; il nous faut animer la nature, sans quoi elle ne nous dit rien. Notre œil a une lumière propre et il ne voit que ce qu'il éclaire de sa clarté ». Enfin — et en troisième lieu — nous devons encore « introduire dans le paysage une harmonie objective, y tracer certaines grandes lignes, le rapporter à des points centraux, enfin le systématiser [1] ».

Sous sa forme la plus moderne cependant, le sentiment de la nature paraît viser à s'affranchir de cette dépendance constante de notre moi. On veut étreindre de plus près les réalités, et le souci d'objectivité semble dominer les autres préoccupations des

---

[1] *L'Art au point de vue sociologique.* Paris, Alcan, 1890, pp. 14-15.

paysagistes littéraires. Quoi qu'on en ait dit, il reste dans cette contemplation du monde visible une part irréductible de subjectivité, celle que suppose tout jugement esthétique. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a un effort sensible pour dépouiller le site dépeint de tout ce qu'une interprétation psychologique y introduit de notre personnalité. On ne contemple pas davantage la nature à travers le voile d'une vaste généralisation philosophique. On va à elle en artiste curieux d'aspects nouveaux et de contrastes frappants, on cherche les effets rares, les nuances presque imperceptibles révélées par une observation minutieuse, et par la fidélité et la vivacité de l'expression, on essaye de « suggérer » l'image entrevue. « Un des caractères de l'étude du milieu par lequel toutes les écoles françaises se ressemblent et dérivent de Chateaubriand et du mouvement romantique, c'est, note un psychologue contemporain, la recherche du pittoresque, de l'épithète qui parle aux sens et fasse revivre jusqu'à un certain point une sensation au lieu de susciter une idée [1]. »

Philosophique, psychologique ou simplement pittoresque, telles sont donc, dans leurs formes typiques, les interprétations auxquelles on peut soumettre le spectacle de l'univers sensible. Il reste à nous demander quelle est la portée réelle de cette classification. Qu'elle n'en ait pas d'absolue et ne constitue point une échelle des valeurs, nous l'avons indiqué suffisamment déjà. Mais ne répondrait-elle point à des réalités chronologiques ou géographiques : telle forme précise ne serait-elle pas propre à telle époque ou à tel pays? Il y a manifestement un fond de vérité dans cette proposition : l'antiquité grecque a surtout

---

[1] Fr. Paulhan, *De la description pittoresque, essai de psychologie littéraire.* (Revue bleue, 17 juillet 1886.)

connu une nature entièrement anthropomorphique, et la conception panthéiste de l'univers est caractéristique de la pensée orientale. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'aucune de ces formes n'est la propriété exclusive d'une époque ou d'une région. Cet instinct puissant de la vie universelle où s'abîme la chétive vie humaine, cette exaltation panthéistique de la matière qui éclate dans la littérature de l'Inde, nous la retrouvons chez Shelley, et la même tendance est perceptible dans tout ce que les romantiques allemands nous ont dit du monde visible. L'antiquité grecque elle-même semble bien contenir non seulement les germes, mais des traces indéniables des formes en apparence les plus récentes du sentiment de la nature (1). Il n'est pas jusqu'à la conception téléologique de l'univers, chère à Bernardin de Saint-Pierre, que l'on ne puisse découvrir déjà dans les *Économiques* de Xénophon.

N'exagérons donc pas à plaisir la valeur des classifications. Leur mérite est surtout d'apporter quelque clarté dans un tableau d'ensemble. Aussi bien est-il toujours vain de prétendre enfermer la réalité complexe dans des cadres étroits d'où elle déborde. Nous tenons du reste que chez tout écrivain le sentiment de la nature peut avoir une triple face. Il peut impliquer en effet tout à la fois : 1° un système de l'univers, et c'est le côté par où s'affirme sa dépendance à l'égard de la religion et de la philosophie; 2° une conception particulière des rapports

---

(1) « Ansätze und Ahnungen, ja recht deutliche Spuren modernen Empfindens traten in der griechischen Poesie immer stärker hervor, obgleich sie nie zu einem solchen Extrem descriptiver Naturmalerei und uberschwenglichster Naturschwärmerei gelangte, in das moderne Dichter nur zu oft verfielen. » (A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*. Kiel, 1882, Erster Teil, p. 130.)

du moi et du non-moi, et par ici il est étroitement uni à la psychologie de l'écrivain; enfin, 3° une perception plus ou moins profonde de la beauté des choses. La nature de ces trois éléments et surtout leur inégale proportion déterminent l'originalité propre du paysagiste littéraire.

C'est donc toute une enquête qu'il importe d'instituer à propos de chaque écrivain. Nous nous demanderons d'abord s'il a aimé la nature et quelles influences ont préparé l'éclosion de ce sentiment. Il n'est pas indifférent, par exemple, qu'il ait passé en pleine campagne son enfance et sa première jeunesse, ou bien qu'il n'ait jamais quitté ce Paris, où, selon l'expression de Racan, verdure et fleurs ne se voient « qu'en portraits ». Puis, par quels sens a-t-il joui surtout du spectacle de l'univers? Est-il un auditif ou un visuel, ou encore le visuel l'emporte-t-il chez lui sur l'auditif? Nouveau problème! Enfin sa conscience plus ou moins vive de sa personnalité, l'ardeur qu'il apporte à ses passions, ses convictions philosophiques et religieuses, voilà autant de données diverses dont, dans une mesure plus ou moins forte, dépend encore cette variable : le sentiment de la nature.

Ainsi se complique singulièrement la tâche de l'historien littéraire aux prises avec cette question difficile. N'exagérons rien, cependant : seuls les génies réellement originaux réclament cet examen approfondi; les autres se conforment à la tradition établie par les maîtres, aux caprices du goût régnant ou tout au plus ils introduisent dans les lettres de leur temps un petit nombre d'éléments nouveaux et faciles à dégager.

Ces considérations ont dicté la méthode suivie au cours de ces pages. Nous étudierons dans tout le détail l'œuvre des trois grands écrivains de l'époque envisagée, qui ont eu de la nature

une vision réellement personnelle : J.-J. Rousseau, Chateaubriand et Lamartine. Les « minores » seront appréciés dans des chapitres de synthèse, où nous essayerons surtout de préciser ce qu'on pourrait appeler l'« étiage » du sentiment poétique de la nature aux divers moments considérés.

Encore pareille étude réclame-t-elle qu'on en détermine nettement le point de départ, et c'est pourquoi il nous faut faire ici, et dans cette préoccupation spéciale, une rapide revue de la littérature antérieure à la *Nouvelle Héloïse*.

*
* *

Il y aurait une criante injustice à réclamer des premiers chanteurs d'un lointain moyen âge notre sens affiné de la beauté des nuances et des lignes. Un peuple encore enfant n'a pas une conscience assez nette de la personnalité humaine pour distinguer clairement l'abîme qui sépare l'objet de l'individu, et comme l'action est dans la vie ce qui le séduit le plus, il est assez logique qu'il passe indifférent à côté d'un décor où il n'aperçoit qu'un ensemble d'êtres dénués de mouvement et de vie, incapables par suite d'attirer à eux l'intérêt. Ainsi s'explique que la nature ne joue qu'un rôle assez effacé dans notre vieille littérature épique. Jamais le trouvère ne paraît prendre plaisir et s'arrêter à dresser devant les yeux le décor effrayant ou grandiose des hauts faits qu'il chante. Pour reconstituer le paysage pyrénéen où se déroule la plus grande partie de l'action de la *Chanson de Roland*, il faudrait recueillir, au cours de plus de deux mille vers, les minces détails locaux que le poète laisse échapper comme à regret. Ce qu'il nous en est dit, c'est fort exactement ce que réclame la compréhension des faits; rien au delà. Le poète ne gaspille point sa verve en tableaux

superflus, et, même dans le dosage des traits descriptifs nécessaires, il paraît procéder avec une économie qui confine à l'avarice. Si l'archevêque Turpin n'avait pas eu l'idée d'y puiser pour ranimer son ami, nous n'aurions vraisemblablement jamais su qu'à deux pas du tertre où « se pasme » Roland blessé à mort, quelque gave dévalant des montagnes roule ses eaux limpides et fraîches :

En Roncesvals ad un, ewe curant :
Aler i volt, sin durrat a Rollant.
(2225-26.)

Ainsi des autres traits. Et tout cela ne forme pas même une silhouette de paysage ; un contour perdu, tout au plus, et tracé d'une ligne un peu raide par une main hésitante et gauche encore. A de rares endroits, on relève pourtant comme un soupçon d'intention artistique. Il semble que le poète veuille parfois approprier le détail descriptif à l'état d'âme de ses personnages. Quand l'armée des Francs, descendant des monts, chevauche silencieuse et triste, accablée par l'obscur pressentiment de la trahison prochaine, c'est dans un décor sauvage et sombre dont la prestigieuse vision s'évoque dans les deux vers connus :

Halt sunt li pui et li val tenebrus,
Les roches bises, les destreiz merveillus.
(814-15.)

Plus tard, lorsque vengeance est faite, les Francs, las de carnage, s'étendent sur l'herbe et s'endorment. Et la lune illumine des reflets de sa clarté pâle le champ de bataille où le silence s'est fait :

Clere est la noit et la lune luisant.
(2512.)

Expression bien fruste, à coup sûr! Mais, pour l'imagination spontanée et vive d'alors, chaque parole y était grosse de visions et d'images. Et c'est peut-être à cette puissance de suggestion abolie pour nous qu'il faut attribuer la nudité un peu grêle de ces ébauches de paysages dans toute la poésie épique.

La littérature courtoise — aussi bien la lyrique que le roman — nous présente d'autres aspects. Le monde extérieur y a des mentions relativement plus nombreuses, mais déjà s'y révèle en germe cette prédilection pour la nature cultivée dont Buffon se fera, longtemps après, l'interprète pompeux et bien-disant. A ces auteurs qui écrivent pour le cercle restreint d'une cour princière, ne demandez pas, par exemple, la description d'une forêt. Si les péripéties du récit y conduisent leur héros, un trait vague leur suffira à la caractériser : ils nous diront de préférence que les arbres y sont « grands » ou encore « gros et hauts ». Et ces notions manquent sans doute de pittoresque. C'est à des aspects moins sauvages et rebutants qu'ils réserveront toutes leurs grâces de plume. Jardins, prés et « vergiers » seront esquissés par eux lestement, en quelques traits, mais avec une sympathie sensible. Ils formeront le cadre favori des scènes amoureuses ; les héroïnes iront s'y « esbanoier » ou y « cueillir la flour », et si le chevalier survenant trouve la belle assise au pied d'un arbre, nous serons prévenus qu'il ne s'agit point d'un vulgaire sauvageon poussé à l'aventure en quelque coin perdu, invariablement ce sera un arbre planté, soigné, dirigé par la main de l'homme, en un mot un arbre « domesche [1] ». Son

---

[1] C'est déjà d'une expression équivalente que se sert Marcabrun dans une des plus anciennes pièces provençales que nous ayons conservées : « a lombra d'un fust domesgier » (Bartsch, *Chrest. prov.*, 49, 30).

public de choix savait gré à l'écrivain de ce raffinement. N'est-ce pas Brunet Latin qui note que les Français se plaisent « à faire préaux et vergers, à planter pommiers et autres arbres autour de leurs habitations, ce qui est une chose très propre à la récréation dès gens [1] »?

Dans un verger ou un jardin, la nature ne révèle guère ses beautés, ailleurs variées et multiples, que par le chant des oiseaux et le coloris des fleurs. De fait, ce seront là les deux motifs favoris de la poésie lyrique, avec, toutefois, le retour du « tens cler », du « dous tens nouvel » qu'annoncent et présagent fleurettes et passereaux. Même sur des données aussi exclusives et étroites, il s'est trouvé des poètes pour faire entendre des notes singulièrement expressives ou discrètement personnelles, selon les cas. On nierait vainement, par exemple, qu'il y ait déjà un accent de mélancolie toute moderne dans la plainte si doucement résignée que l'on attribue à Gace Brulé :

> Les oisillons de mon païs
> Ai oïz en Bretaigne [2].

Mais n'allons point juger le procès sur des « excerpta ». Même chez ces deux poètes, ce ne sont là que des traits isolés, nés d'un bonheur imprévu d'expression ou d'une inspiration plus sincère que de coutume. Ils n'en ressortent que plus vivement sur le fond uniformément grisâtre et terne de toute cette poésie. Aucune n'a souffert davantage d'un déplorable traditionalisme littéraire. Cette peinture du renouveau, toujours sommaire, mais parfois charmante de naïveté et de fraîcheur chez

---

(1) Cité par KUTTNER, *op. cit. infra*, p. 60.

(2) *Chansons*, Ed. G. Huet (Société des anciens textes français), p. 40.

les plus anciens auteurs de « sons » ou de « pastourelles », se dessèche ou se décolore jusqu'à tourner au plus insupportable des poncifs. Le début printanier devient une règle du genre. C'est le cadre commode de toute composition amoureuse, le « passe-partout » banal sans cesse repris pour d'innombrables « rifacimenti ».

Mêmes répétitions — par suite même rabâchage vide de sincérité et de vie — dans les comparaisons que l'esthétique de la poésie galante emprunte à la nature pour en rehausser la beauté féminine. Pas plus au XIII[e] siècle qu'aux siècles suivants, les lèvres ou les bras des héroïnes ne peuvent se résigner à être rouges ou blancs « tout simplement ». On a peine à croire quelle quantité de lis et de roses les portraitistes littéraires ont usée, avant même qu'on eût prononcé les mots de préciosité ou d'afféterie. Les belles que chantent les poètes courtois se ressemblent comme des sœurs : toutes ont les joues vermeilles comme rose « espanie », les mains blanches comme fleur de lis ou d'églantier, et dans la face « traitice » leurs yeux brillent comme des étoiles ou des escarboucles.

Encore, pour être juste, nous faudrait-il savoir plus précisément à quel point la poésie romane est ici héritière de la tradition latine. Question obscure encore, mais il semble bien qu'Ovide a fourni plus d'une de ces métaphores que l'inexpérience de nos lyriques agence naïvement (1).

Notons pourtant que, de ces images rebattues, l'ingéniosité du talent sait parfois tirer un parti étonnant. Les rimeurs vulgaires ont beau en avoir mésusé jusqu'à en donner le dégoût,

---

(1) Voir à ce sujet un article, peut-être trop affirmatif, de R. Rosières dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. I, pp. 412 sqq.

de vrais poètes réussissent quelquefois, par la grâce de l'expression ou la vérité du détail, à leur rendre un lustre imprévu et charmant, et Guillaume de Lorris dit joliment de dame Oyseuse :

La gorgete ot autresi blanche
Com est la noif dessus la branche
Quant il a freschement négié (1).

Si de pareils vers sont déjà rares dans le *Roman de la Rose*, ils sont introuvables dans toute la littérature allégorico-didactique qui procède, par filiation directe, de cette œuvre trop célèbre. On aurait tort de se laisser piper par un titre fallacieux et de chercher l'expression des beautés naturelles dans *Le Joli Buisson de jeunesse* de Froissart ou le *Dit du Vergier* de Guillaume de Machault. Tout cela n'est que rhétorique, et même la pire des rhétoriques, la « rhétorique melliflue », c'est-à-dire ce qu'une lourde et fatigante virtuosité verbale a pu produire de plus froidement ennuyeux et vide.

Deux œuvres seulement tranchent sur la banalité grisâtre de ces compositions laborieuses d'impitoyables rimailleurs : l'une délicate et fine à ravir, l'autre plus forte et haute en couleurs, âpre souvent, brutale même, parfois tragique et toujours intensément prenante. Quelles inspirations Charles d'Orléans et Villon ont-ils puisées aux sources vives de la nature ? Le premier reste le type du poète courtois et il jette sur le monde matériel le même regard un peu prévenu qu'un Bernard de Ventadour ou

(1) *Roman de la Rose*, V, 545. — Pour plus de détails sur toute cette période que nous devons nous borner à caractériser rapidement ici, voir : M. Kuttner, *Das Naturgefühl der Altfranzosen*, Berlin, 1889, et M. Wilmotte, *Le sentiment de la nature au moyen âge* (Revue latine, 25 février 1904).

un Thibaut de Champagne. Comme eux, il se plaît à chanter le « dous tens novel » :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye
Et s'est vestu de brouderie,
De soleil luyant, cler et beau...

Comme eux, disons-nous, et cependant leurs vers à tous deux sont enfouis dans l'oubli alors que ce rondeau célèbre chante dans tous les mémoires. C'est que Charles d'Orléans rajeunit, par l'art exquis de la forme élégante et facile, les thèmes dont la poésie courtoise avait vécu — ou vivoté — depuis deux siècles. Dans cette matière banale d'où les mains gourdes des rhétoriqueurs français et bourguignons ne savaient tirer que des ébauches informes, ce fils d'une Italienne s'entend à ciseler de frêles bijoux poétiques, achevés et gracieux, de style légèrement archaïque. Pareille joliesse s'apparie mal à la profondeur des sentiments, et le sentiment de la nature, comme les autres, est à fleur de peau dans cette œuvre.

Chez Villon, au contraire, une inspiration sincère jusqu'à la crudité s'exprime avec une intensité saisissante. Mais il a peu connu la nature et en a moins joui encore. Ce fol écolier, léger de soucis et de scrupules, n'a guère eu d'autre milieu que celui qu'il esquisse en traits incisifs dans ses vers. C'est Paris, et dans Paris même un quartier bien caractéristique : la montagne Sainte-Geneviève et ses abords, avec ses cabarets, ses tripots et ses bouges, où grouille la foule interlope qu'il a chantée en vers gouailleurs. Et lorsque, captif au fond de quelque « chartre », le repentir l'incite à d'émouvants retours sur lui-même, c'est la douleur qui l'inspire et qu'il clame, ou encore

son horreur instinctive de la mort, qui le hante plus que tout autre, pour l'avoir vue de près à coup sûr, peut-être pour l'avoir donnée. Il est de ceux qui devinent, sous le sourire le plus frais, la grimace affreuse du squelette, et s'il songe à la nature, c'est pour lui demander avec angoisse ce qu'elle fit des « neiges d'antan ». Un temps viendra, s'écrie-t-il,

> Un temps viendra qui fera dessécher,
> Jaunir, pâlir votre espanie fleur.

A part ces allusions rapides et vagues, rien ne décèle chez Villon le sentiment de la nature : « pas un coin de paysage, pas un brin de verdure, pas un chant d'oiseau [1] ».

A la fin du XV^e^ siècle, nous retombons dans les pauvretés de la basse versification avec Molinet, Meschinot ou Guillaume Crétin, « le bon Crétin au vers équivoqué ». Pour retrouver un peu de vraie poésie, il faut attendre la Renaissance.

Petit à petit, l'antiquité se révèle. A travers les œuvres des anciens qui n'avaient guère jusque-là fourni qu'un fastidieux vernis d'érudition verbale, on commence à apercevoir une conception nouvelle de la vie. L'individu reprend conscience de ses forces et confiance en elles, et, comme dans un regain de jeunesse, le monde se remet à aspirer à toutes les voluptés que le moyen âge avait dénoncées corruptrices des âmes. A l'idéal de l'ascétisme s'oppose l'idéal de la « virtù ». Chacun aspire désormais à se faire à soi-même sa vie, à la sculpter comme une œuvre d'art dans le bloc de la réalité. On ne se refusera plus

---

[1] G. Paris, *Villon* (Collection des grands écrivains), p. 160. — La seule fois que Villon parle de la vie champêtre, c'est pour railler l'existence pastorale du bûcheron Gontier et de sa femme Hèlène, que Philippe de Vitry avait célébrée dans une ballade fameuse.

désormais « la bienfaisante douceur de ces biens naturels que l'antiquité avait tant adorés : la lumière, l'espace, les ombrages, les eaux, les fleurs [1] ».

N'exagérons pas cependant ici l'influence de l'antiquité : à côté de la Grèce et de la Rome ancienne, l'Italie apparaît comme une autre antiquité plus rapprochée, plus assimilable et aussi brillante. Dès les origines, ses poètes avaient connu et admiré la nature. Dante excelle à suggérer en deux ou trois vers, en une simple comparaison, tout un petit tableau agreste, baigné de lumière ou souriant de verdure, mais toujours frappant d'observation naïve et profonde. Mais Pétrarque surtout a révélé les beautés du monde extérieur. Il les aime pour elles-mêmes, et ses plus beaux jours, il les passe au milieu d'elles dans la solitude de Vaucluse. Au besoin, il voyage pour découvrir des sites nouveaux : il est le premier des touristes. Grande nouveauté, quand on y songe, et indicatrice d'un état d'esprit nouveau. Un voyage avait toujours, au moyen âge, un but d'utilité matérielle ou religieuse : pour se déplacer, il ne fallait rien moins que la perspective de s'enrichir ou de gagner le ciel. Un pèlerinage était une pénalité. Pétrarque, lui, fait l'ascension du Mont Ventoux, sans autre dessein que d'admirer le paysage, et il le décrit. Mais surtout la nature est pour lui le miroir de son amour, le cadre délicieux dont les beautés rappellent à son esprit celles de la dame tant chantée. Et même il notera déjà de frappantes harmonies entre ses sentiments intimes et les couleurs dont son œil prévenu teint spontanément le monde extérieur.

---

[1] Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7e édit., p. 220. — Pour toute cette période, on trouvera des textes intéressants réunis dans : J. Voigt, *Das Naturgefühl in der Litteratur der französischen Renaissance*. Berlin, Ebering, 1897.

De cette brillante aurore du *Trecento*, le XVI^e^ siècle français réflétera plus d'un rayon. Encore y faudra-t-il le temps, et chez les premiers écrivains de cette période, ce ne sera qu'une aube indécise mais annonciatrice de plus vives clartés. C'est encore, par exemple, un écrivain bien terne et gauche que Jean Le Maire de Belges. Et cependant l'attention qu'il apporte aux choses naturelles marque déjà un sensible progrès sur l'incompréhension d'un Molinet. Il s'efforce — et on le sent trop — d'en revenir, par-dessus tout le moyen âge, à la conception antique. Il y a une louable application dans la description qu'il donne dans l'*Epistre de l'Amant verd* de certain « lieu joly » :

Bien tapissé de diverses fleurettes,
Où pastoureaux devisent d'amourettes.
Où les oiseaux jargonnent et flageollent,
Et papillons bien coulourez y vollent,
Près d'un ruisseau ayant l'onde argentine
Autour duquel les arbres font courtine,
De feuilles verd, de jolis englentiers
Et d'aubespins flairans par les sentiers (1).

Tout cela, il est vrai, reste bien raide d'entournure. La muse du « gentil Marot » ira d'un pas infiniment plus agile et plus leste. Par malheur, à des qualités de style fort réelles, il ne joint qu'un sentiment superficiel et une indifférence aimable pour les choses de nature (2). Ce n'est pas qu'elles soient

(1) Ed. Stecher, t. III, p. 10.

(2) « Ni le lac de Genève, ni les Alpes ne paraissent avoir fait sur lui une très vive impression ; il ne mentionne pas même le lac et ne parle que trois ou quatre fois, en courant, des *monts très froids* qu'il a passés au retour d'Aquitaine, et de *grans froides montagnes* qu'il a traversées pour rentrer en France. » (O. Douen, *Cl. Marot et le psautier huguenot*. Paris, 1878, in-4°, t. I, p. 366, note.)

absentes des vers de cet agréable diseur de riens. Dans son *Églogue au Roi*, il évoque les plaisirs agrestes de son enfance :

O quantes foys aux arbres grimpé j'ay,
Pour desnicher ou la pye ou le geai,
Ou pour jetter des fruicts ja meurs et beaux
A mes compaings qui tendoient leurs chapeaux.
Aucunes foys aux montagnes alloye,
Aucunes foys aux fosses dévalloye,
Pour trouver là les gistes des fouynes,
Des hérissons ou des blanches hermines,
Ou, pas à pas, le long des buissonnetz
Allois cherchant les nidz des chardonnets
Ou des serins, des pinsons ou lynottes (1).

Rien, assurément, de plus naturel ni de moins emphatique. Et sous les détails accumulés dans ces vers sautillants et grêles, on pourrait soupçonner quelque émotion ou quelque mélancolique regret. Tout porterait à croire que nous avons là des souvenirs personnels du poète, souvenirs de son enfance insouciante au pays de Cahors. Ce serait une erreur. Ce passage n'est que la mise en vers presque littérale d'une page des *Illustrations de Gaule* (2). Il en irait de même d'autres endroits de Marot que

(1) *OEuvres complètes*, édit. Saint-Marc. Paris, Garnier, s. d., t. I, p. 36.

(2) « Aucunes foys lui et eux [Pâris et ses jeunes compagnons] *grimpoient* sur *les* hauts *arbres pour desnicher les pies, les jays* et les coquus. Ou ilz alloient tout coyement parmy les humbles *buissonnets chercher les nyz des chardonnetz et des lynottes*. Ou autres fois ilz surmontoient les dangereux rochers aguz et mal rabotez, *pour trouver les gistes* et tanières des escuireaux faitiz, des belles martres, *des fouynes*, jenettes, *herissons et blanches herminettes*... Autres fois il montoit légèrement sur les fructueux arbres en la saison et *jettoit à ses compaignons* de rouges cerisettes, mesples, sorbes, cornilles, franches meures chastaignes, caroubes,

l'on pourrait alléguer : là où des impressions de nature paraissent évoquées avec sincérité, on découvrirait de simples réminiscences littéraires, surtout virgiliennes.

Mais voici venir une école nouvelle, qui rompt avec Marot et les siens et s'élance d'une belle ardeur à la conquête de l'antiquité et des « sacrez thrésors de ce temple delphique » par haine de l'insignifiance de la vieille poésie. Le premier en date de ces novateurs est Jacques Peletier du Mans. On a pu dire de ses *Odes* sur les saisons de l'année « qu'elles marquent une date dans l'histoire de notre poésie : celle de l'apparition du sentiment de la nature (1) ». Tout en s'inspirant des *Géorgiques*, il a des accents bien personnels pour célébrer le printemps qui

... de couleur jaune, blanche
Bleue et vermeille, un beau tapiz compose,

ou les oiseaux qui

Font sauteler les cueurs mélancholicz.

Parfois même il y a dans son œuvre de petits tableaux

---

pignolles, noisettes, et maintes autres sortes de fruits agrestes dont la région abonde. » (Livre I, chap. XXI, dans les *OEuvres*, édit. Stécher, t. I, p. 134.) — Le passage de Marot a été à son tour imité par Spenser dans son *Shepheard's Calender :*

« How often have I scaled the craggy oak », etc.

Cf. H. Morley, *Clément Marot and other studies*. Londres. 1871, t. II, p. 23.

(1) M. J. Vianey dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1904, p. 335. — Avant Peletier, il conviendrait de mentionner tout au moins Marguerite de Navarre qui n'a pas tout ignoré de la poésie des montagnes. Il suffit de rappeler le début de l'*Heptaméron*.

exquis de réalisme. Telle, par exemple, cette scène de moisson :

Il fait bon voir la gaye troupe,
En faisant la moisson nouvelle,
Qui en chemise le blé coupe
Et le met par ordre en javelle.
A chaque bout du champ,
Des barriz qui gargouillent,
Par se chaud desséchant
Le gosier tari mouillent (1).

Ne semble-t-il pas, après cela, qu'il y ait une valeur symbolique dans ces vers adressés « Au Seigneur Pierre de Ronsart, l'invitant aux champs » :

Allons voir les champs vers
Les arbres tous couvers
Et la fleur en la vigne (2).

Ronsard dut accepter l'invitation. Esprit de plus grande envergure, artiste infiniment plus averti et plus sûr, il lui était réservé d'exprimer pour les beautés du monde extérieur un enthousiasme plus vif encore, et non moins sincère. De tous ses amours, le plus fort fut peut-être encore celui qu'il éprouva pour les champs, les fleurs et les bois, et — chose rare! — il lui resta fidèle. Il lui inspire ces coins charmants de paysage qui abondent dans son œuvre. C'est, par exemple, finement dépeint,

---

(1) *OEuvres poétiques de J. Peletier du Mans*, édit. Séché, pp. 87, 88, 89.

(2) *Ibid.*, p. 97. — Voir aussi la thèse de M. l'abbé Clément Jugé, *Jacques Peletier du Mans*. Paris, 1907, in-8°.

le jeu du feuillage que le vent agite au-dessus des eaux d'une source :

Un ombre lent, par petite secousse,
Erroit dessus, ainsi que le vent pousse,
Pousse et repousse et pousse sur les eaux
L'entrelassure ombreuse des rameaux (1).

Ailleurs, il suit d'un œil curieux la marche des nuées dans un ciel d'orage :

L'une est de rien, l'autre est pleine de glace;
L'autre de neige, et l'autre ayant le teint
Noir, azuré, blanc et rouge, s'espreint
Comme une esponge, au sommet des montagnes;
L'autre s'avalle aux plus basses campagnes,
Et se rompant en sifflemens tranchans
Verse la pluye et arrose les champs (2).

Ce qui fait, chez Ronsard, la qualité rare du sentiment de la nature, c'est surtout l'énergie de l'expression, révélatrice d'une tournure d'esprit peu commune, même en pleine Renaissance. Il court dans son œuvre comme un souffle de naturalisme panthéiste. Le monde extérieur séduit le poète surtout parce qu'il y perçoit le frémissement de la vie universelle. Il y a déjà — et très profond — ce qu'on appellera plus tard « le sens de la terre », de cette terre qui lui apparaît, comme la Cybèle antique :

Mère bénigne, à gros tétins féconde,
Au large sein. . . . . (3).

---

(1) Ed. Blanchemain, t. V, p. 126.
(2) Ed. Blanchemain, t. VI, p. 258.
(3) Idem, t. V, p. 57.

Cette conception toute païenne du monde le ramène droit aux mythes grecs. Nymphes, ægypans et satyres se jouent dans ses vers. Mais ils y sont plus qu'un banal clinquant mythologique. Loin de là, ils répondent merveilleusement au panthéisme immanent du poète en symbolisant ces forces vives de la nature qu'il admira très tôt, à l'en croire :

> Je n'avois pas douze ans, qu'auprofond des vallées,
> Dans les hautes forests des hommes reculées,
> Dans les antres secrets, de frayeurs tout couvers,
> Sans avoir soin de rien, je composois des vers;
> Echo me respondoit, et les simples Dryades,
> Faunes, Satyres, Pans, Napées, Oréades,
> Egipans qui portoient des cornes sur le front,
> Et qui, ballant, sautoient comme les chèvres font,
> Et le gentil troupeau des fantastiques fées
> Autour de moy dansoient à cottes agrafées (1).

Il répondit à l'appel de la vocation. Et pour s'être plu, enfant, dans le clair-obscur des taillis ou la fraîcheur des combes sylvestres, il lui fut réservé de chanter le premier — ou presque — la beauté des forêts et des bois. Avec quelle éloquence il le fit et quelle émotion quasi religieuse; ceux-là le savent qui ont lu l'élégie « Contre les bûcherons de la forêt de Gastine ». Là est le meilleur peut-être, et le plus sincère, du sentiment de la nature chez Ronsard. Je sais qu'il a fait, en bien d'autres pièces, emprunt aux choses des champs et des bois. Elles lui fournissent les comparaisons dont il illustre le portrait de ses amoureuses, mais il ne fait guère en cela que suivre l'exemple des alexandrins et des élégiaques latins. En de petites compo-

(1) Ed. Blanchemain, t. VI, p. 191.

sitions, gracieuses souvent comme des miniatures, il chante la rose ou la violette, mais bien d'autres les avaient célébrées déjà, et il ne fait guère que retremper aux sources vives d'Anacréon et des épigrammatistes grecs des thèmes familiers aux rimeurs de blasons, de Corrozet à Forcadel. Et s'il lui arrive de trouver dans la nature le reflet de ses soucis de cœur, on sent trop que Pétrarque et Bembo ont passé par là. Sans doute, l'art infiniment ingénieux et souple de Ronsard lui permet d'égaler souvent ses modèles, de les dépasser parfois, et ce pétrarquisant saura imprégner ses regrets d'une mélancolie sensuelle étrangère au chantre de Laure. Il n'en reste pas moins que, dans la forme, son inspiration est souvent livresque, et cela suffit à inciter à la défiance, lorsque n'éclate point du premier coup la sincérité profonde du sentiment [1].

Moins puissant que Ronsard, mais poète plus intime, plus tendre, J. Du Bellay pétrarquise lui aussi. « Il a, dit M. Chamard, l'art d'associer la nature aux divers sentiments de son âme ; il sait nous décrire avec force le douloureux contraste, si fréquent, entre la nature en fête et l'homme en deuil ... ; il sait opposer au cœur d'Olive, rebelle à l'amour, l'amour universel des choses dans l'ivresse du printemps ; il sait, en une heure de sombre désespoir, faire entendre un appel pathétique pour que la nature ait pitié de lui, puisque sa dame est sans pitié [2]. » Sur ces thèmes courants, son originalité est toute dans la perfection de la forme. Mais il est aussi, dans ses vers, des coins de nature d'un

---

[1] Depuis que ces lignes ont été écrites, a paru le beau livre de M. P. Laumonier : *Ronsard, poète lyrique* Paris, Hachette, 1910, in-8°. On y trouvera (pp 430 à 466) une étude approfondie, où abondent les vues ingénieuses et fines, sur le sentiment de la nature chez le poète des *Amours de Marie*.

[2] H. Chamard, *Joachim du Bellay*. Paris, 1900, in-8°. p. 184.

charme pénétrant. Exilé de sa province, il regrette doucement son « petit Lyré » et la « douceur angevine ».

> Quand reverrai-je, hélas! de mon pauvre village
> Fumer la cheminée, et en quelle saison
> Reverrai-je le toit de ma pauvre maison?...

Et cette patrie tendrement aimée, son rêve nostalgique en évoque l'image en des vers dont la grâce un peu sobre et nue ravit par son parfum de terroir. Ce n'est point que les spectacles de l'étranger l'inspirent moins. Les ruines de Rome furent propices à ses méditations, et il rapporte celles-ci dans ses *Antiquitez de Rome*. Les vieux palais, les colonnades brisées, les murs branlants firent impression sur lui. Il crut avoir sous les yeux le cadavre de la Rome glorieuse de jadis :

> C'est comme un corps, par magique sçavoir,
> Tiré de nuict hors de sa sépulture.
> Le corps de Rome en cendre est dévallé
> Et son esprit rejoindre s'est allé
> Au grand esprit de ceste masse ronde (1).

Ainsi apparaît et, sauf erreur, pour la première fois dans la littérature française, la poésie des ruines.

Si nous nous sommes arrêté un peu longuement sur les deux grands poètes de la Renaissance française, c'est que les *minores* de cette époque ne nous offrent pas de traces d'un réel sentiment de la nature. Ce sont des imitateurs, adroits sans doute, mais leurs modèles les écrasent et ne leur permettent guère d'exprimer des sensations personnelles. Ils ne laissent pas cependant de faire dans leurs vers l'éloge des champs. Pibrac entreprend un grand poème, qu'il n'achève pas, sur les *Plaisirs*

(1) Livre I, sonnet V. (*OEuvres françaises*, édit. Marty-Laveaux, t. II, p. 266.)

*de la vie rustique* [1]. Mais les fragments qu'il en publie en 1574, en les dédiant à Ronsard, ne témoignent pas d'un sentiment bien affiné des beautés naturelles. C'est surtout le tableau, brossé avec un réalisme assez piquant, de la vie paisible des champs et de l'existence heureuse du villageois Colin et de sa belle Marion. De même, ce que chante Claude Gauchet dans *Le plaisir des champs* [2] c'est avant tout la bonne vie large et tranquille du gentilhomme campagnard avec ses triples délices : « vénerie, volerie et pescherie ». Ainsi des autres poètes du temps. Ils vantent les champs, sans doute, ils les vantent tant et si bien qu'on peut, en 1583, réunir en un gros recueil les vers qu'ils consacrent aux « plaisirs de la vie rustique [3] ». Mais ces plaisirs sont les jouissances sereines d'un épicurien, non les sensations délicates d'un artiste. Ou plus précisément encore, ce sont, comme l'écrit Nicolas Rapin « les plaisirs du gentilhomme champestre [4] ». Quant aux beautés de la nature, ils n'en ont qu'une sensation assez obscure :

> L'émail d'un beau pré vert et son plaisant esclat
> Resjouit plus nos yeux, par sa couleur gentille,
> Que tout ce que l'on peut songer d'aise à la ville.
> Nous ne saurions tourner nos yeux en aucun lieu
> Que nous n'y remarquions les merveilles de Dieu [5].

---

(1) *Les plaisirs de la vie rustique*, composés par le S. DE PYB. — A Paris, par FÉDÉRIC MOREL, imprimeur du Roy, MDLXXIIII, in-12.

(2) *Le plaisir des champs avec la vénerie, volerie et pescherie*, poème en quatre parties, par CLAUDE GAUCHET, édit. Blanchemain. Paris, A. Franck, 1869. (Bibliothèque elzévirienne).

(3) *Les plaisirs de la vie rustique, qui sont divers poèmes latins et français sur ce sujet.* Paris, Lucas Breyer, 1583, in-12.

(4) *Les plaisirs du gentilhomme champestre*, par N. R. P. (Nicolas Rapin Poictevin). Paris, veuve Lucas Breyer, s. d. in-12.

(5) Page 96.

Voilà tout ce que Claude Gauchet trouve à dire des beautés agrestes, et ce n'est sans doute pas un pittoresque fort expressif. Ce n'est que par hasard, en effet, que ces poètes trouvent la « notation » précise qui suggère la sensation au lecteur, qu'ils nous peignent, par exemple, avec Pibrac :

> ... le verd-brun du bled, qui d'un esclat obscur,
> Brille devant les yeux . . . . . (1).

Pareilles impressions sincères et personnelles sont trop rares chez eux, et c'est à peine si des pastorales dramatiques du fécond Nicolas de Montreux, on a pu extraire quelques-uns de ces traits pittoresques et suggestifs (2).

Pour retrouver un vif sentiment des choses naturelles, il nous faut attendre le règne de Henri IV. C'est alors un moment unique dans l'histoire des lettres françaises. Après les bouillonnements et les remous impétueux de la Renaissance, le fleuve s'épand en une large nappe d'eau calme où se reflète le paysage des bords. Après sa débordante jeunesse, l'esprit français touche alors à une puissante maturité.

« Il se souvient encore abondamment des anciens, a-t-on finement remarqué, et se fleurit de leur souvenir; mais il a passé le temps des simples décalques; il pense selon sa matière, sans trop s'inquiéter de ce qu'on a pensé avant lui, et note les émotions intimes qui naissent en lui du contact des choses. Comme il est jeune, il a des fusées d'imagination; il a des élans de tendresse et des vivacités de sentiment qui se fondent souvent en mélancolie rêveuse et en douceur attendrie; car il a

---

(1) Fol. 3, r°.

(2) Voir Jules Marsan, *La pastorale dramatique en France*. Paris, Hachette, 1906, pp. 218-219.

trop vécu, trop pensé, et le bouillonnement intérieur se dépense maintenant en contemplations, en regrets, en aspirations plutôt qu'en actes (1). »

Est-il besoin d'insister, de montrer à quel point ces tendances générales étaient favorables à l'expression du sentiment de la nature? A vrai dire, ce sera plutôt la campagne qu'on aimera et qu'on décrira. La politique même y contribue : ne sommes-nous pas à l'époque de Sully, de ce Sully qui déclarait que « labourage et pastourage sont les deux mamelles dont la France est alimentée ». Alors aussi, Olivier de Serres publie son *Théâtre d'agriculture*. Et Montchrétien, dans son *Traité d'économie politique*, a des élans lyriques qu'on chercherait vainement de nos jours dans pareil ouvrage.

Tout cela est significatif. Mais ce qui l'est surtout, c'est que nous n'avons plus maintenant à feuilleter seulement les poètes. Jusqu'ici, en effet, le sentiment de la nature a été, dans la littérature française, une forme de lyrisme, un sentiment poétique par excellence. Depuis les chroniqueurs, aucun prosateur n'avait exprimé pareilles émotions. Rabelais a trop de joyeuse objectivité pour se complaire en contemplations mélancoliques; toute son attention est attirée par la vie, et il ne lui en reste point pour les objets inanimés. Quant à Montaigne, si, fatigué de parcourir Plutarque et Sénèque, il lui est arrivé de jeter, de la fenêtre de sa « librairie », un regard sur le paysage voisin, il ne nous en a rien dit (2). Maintenant, le sentiment de la nature

---

(1) G. Lanson, *La littérature française sous Henri IV* (Revue des Deux Mondes, 15 septembre 1891, p. 371).

(2) On se rappelle d'ailleurs que, passant par Schaffouse, il ne semblait voir rien autre chose dans la chute du Rhin qu'un obstacle à la navigation. Voir son *Journal de voyage*, édit. Louis Lautrey. Paris, Hachette, 1906, p. 96.

va inspirer les prosateurs aussi, et, comme bien on pense, il va trouver chez eux une expression plus adéquate, plus réaliste, plus dégagée des formes artificielles dont la poésie se revêt bon gré, mal gré.

Ce caractère va être aussi celui de la période suivante. M. Faguet déclarait un jour que le sentiment de la nature est un des traits caractéristiques de l'école de poésie qui va de Malherbe à La Fontaine (1620-1660) (1). Si l'on étend cette appréciation à toute la littérature de la période envisagée, on aura la stricte vérité au lieu d'une manière de paradoxe.

Les poètes de cette période ne se distingueront, en effet, qu'en peu de choses de leurs prédécesseurs. Ni Maynard, ni Bertaut ne renchériront sur les poètes de la Pléiade, et quant à Malherbe, personne moins que lui ne fut attiré ni inspiré par le monde matériel :

Et plus je deviens sec, plus je vois la verdure.

Au contraire, un libertin et un fantaisiste tel que Théophile de Viau exprimera avec une verve un peu débridée, mais sincère, un sentiment fort réel des choses de nature : « Il faut, s'écrie-t-il délibérément, avoir de la passion non seulement pour les hommes de vertu, pour les belles femmes, mais aussi pour toutes sortes de belles choses. J'aime un beau jour, des fontaines claires, l'aspect des montagnes, l'étendue d'une grande plaine, de belles forêts, l'océan, ses vagues, son calme, ses rivages... (2).»

---

(1) Voir une leçon d'ouverture publiée par la *Revue des cours et conférences* du 20 octobre 1894.

(2) Th. de Viau, *OEuvres*. A Rouen, chez Thomas Daré, 1643, t. II, p. 12.

Il chantera le matin dans une ode d'un parfum tout agreste :

Les oyseaux, d'un joyeux ramage,
En chantant semblent adorer
La lumière qui vient dorer
Leur cabinet et leur plumage.

La charruë escorche la plaine,
Le bouvier qui suit les seillons,
Presse de voix et d'aiguillons
Le couple de bœufs qui l'entraîne...

Une confuse violence
Trouble le calme de la nuit,
Et la lumière avec le bruict
Dissipent l'ombre et le silence (1).

Il faut au moins citer, à côté de Théophile, un autre « grotesque » : Saint-Amant. Ce roi des goinfres, ce chantre de la ripaille se double d'un paysagiste littéraire au regard singulièrement pénétrant. Il a le rare privilège de joindre à un souci constant de précision réaliste un sentiment sincère, souvent mélancolique et attendri. Et on trouve dans son œuvre de ces tableaux qui décèlent, comme on l'a dit justement, « un peintre de la nature attentif, passionné et souvent très heureux (2) ». Croirait-on, par exemple, que des vers tels que ceux-ci se puissent lire dans ce *Moïse sauvé* que le jugement, peut-être partial, de Boileau a voué au ridicule :

Le fleuve est un étang qui dort au pied des palmes,
De qui l'ombre plongée au fond des ondes calmes
Sans agitation semble se rafraîchir
Et de fruits naturels le cristal enrichir;

(1) *Le matin*, Ode. Ibid, t. I, pp. 190 sqq.

(2) E. Faguet, *Histoire de la littérature française*, t. II, pp. 24 et 25.

Le firmament s'y voit, l'astre du jour y roule ;
Il s'admire, il éclate en ce miroir qui coule,
Et les hôtes de l'air, en ce miroir divers,
Volant d'un bord à l'autre, y nagent à l'envers ...
Et mille rossignols perchés sur les buissons
Font au loin retentir leur douce violence
Et rendent le bruit même agréable au silence [1].

Cependant le poète qui exprimera le mieux le sentiment poétique de la nature tel que l'éprouve cette époque, ce sera Racan : dans ses *Bergeries* et surtout dans ses *Stances*, on retrouve, comme on l'a écrit, « une certaine monotonie forte qui est bien celle de la campagne cultivée [2] ». C'est la paix reposante et profonde des champs qu'il a surtout chantée. Sa mélancolie ne tourne pas en brumeuse rêverie sur la nature, mais il aspire à la vie paysanne et se complaît à en suivre les travaux. La moisson est, dans son œuvre, le sujet de plusieurs descriptions où le réalisme du détail ne fait pas obstacle à la noblesse de l'expression.

Un même goût très puissant et très vif pour la campagne se révèle chez les prosateurs de la même époque. Et l'homme qui peut-être l'a eu au plus vif degré et l'a exprimé le plus souvent et avec le plus d'énergie, c'est J.-L. Guez de Balzac, le fameux épistolier. Le pédantesque Balzac, le grand citateur ou, comme on disait alors, le grand « allégateur », était autant de son village que P.-L. Courier, ou du moins il en était avec autant d'ostentation. Maynard l'appelait « l'incomparable ermite de la Charente » ; ce surnom était fait pour lui plaire, et il l'acceptait

---

(1) Cité *ibid.*

(2) Arnould, *Racan*. Paris, A. Colin, 1898, p. 133.

volontiers. Il écrivait à Mme de Nesmond : « Il me seroit bien difficile de quitter mon hermitage, tant que durera la belle saison [1] ». Et il s'écriait, dans une lettre au P. de Marin : « Ne nous promènerons-nous jamais tous trois ensemble dans le Cours..., au pied de la montagne verte, au bord de la rivière d'argent [2] ? » Ne devine-t-on pas aussi, sous la solennité un peu apprêtée de la phrase, un réel amour de la vie champêtre dans les pages qui ouvrent le traité du *Prince?* Il y dit les merveilles de l'« Automne passé » et les pures jouissances d'une vie tout agreste, devant la « face riante de la campagne » ; il y avait, constate-t-il, « des pensées si douces et si tranquilles que, sans estre agité de l'émotion qu'excite la joye, j'avois tout le plaisir qu'elle cause ». Tel est sur lui l'effet de la « sérénité d'un Ciel si bénin », qu'on ne pouvait, à l'en croire, en imaginer de plus pur. « Et à la vérité, quand nous eussions eu, durant ceste saison, la direction du monde et que nous eussions fait nous-mêmes les jours, nous n'en pouvions avoir de plus beaux, ni dispenser l'ombre et la lumière, le froid et le chaud, avec une plus égale mesure. Il s'eslevoit bien quelques fois une petite vapeur de la rivière voisine, qui l'enveloppoit comme dans un ré et s'espandoit sur la superficie de la terre : mais outre qu'elle n'attendoit pas toujours le Soleil pour se desfaire, et qu'elle ne pouvoit soutenir les premiers rayons, elle n'avoit jamais tant de force qu'elle montast à la hauteur de nos plus belles fenestres, et nous jouissions d'un calme très net et d'une clarté extrêmement vive, pendant qu'il y avoit un peu de trouble et de fumée

---

(1) Lettre à Mme de Nesmond du 7 may 1634, dans les *Lettres choisies du sieur de Balzac.* Amsterdam, Elzevier, 1656, p. 133.

(2) *Ibid.*, p. 224.

au-dessous de nous. » Mais Balzac ne se contente pas d'observer la nature de la fenêtre de son « hermitage », il va au-devant de ses spectacles et il se représente suivant, à cheval, « une longue allée de meuriers blancs » pour admirer l'eau claire de la rivière coulant sous un « berceau » de verdure formé par « les peupliers des deux rives », ou encore la magie d'un coucher de soleil et de sa « riche effusion de couleurs ». Tels étaient ses plaisirs les plus délicats, plaisirs assez peu appréciés de son temps pour qu'il crût devoir s'en excuser au commun des mortels « qui ne lèvent les yeux en haut que quand une éclypse les empesche de voir à leurs pieds, ou qu'il paroit quelque mestéore estrange qui apporte de la nouveauté en la nature (1) ».

Encore ne faut-il pas se laisser abuser par le bercement majestueux de la période, qui pourrait faire croire à de la pure rhétorique. Une erreur du même genre a fait juger trop sévèrement Honoré d'Urfé, et accrédité l'opinion que les paysages de l'*Astrée* étaient simples décors de théâtre. On s'est élevé là-contre, non sans raison. M. Morillot trouve dans ce roman célèbre un « ardent amour de la nature », et il n'hésite pas à rapprocher son auteur de J.-J. Rousseau et de George Sand (2). C'est peut-être beaucoup dire, et on pourrait reprocher à d'Urfé la banalité un peu monotone de ses couleurs. Il n'en reste pas moins que le dessin, dans ses traits généraux, paraît vrai. Ses paysages ont le mérite d'être « situés ». Il ne néglige rien, par exemple, pour apprendre, dès le début du roman, où va se dérouler l'action :

« De toutes les contrées que renferment les Gaules, il n'en

---

(1) *Le Prince*, édit. de 1632, pp. 1 à 6.

(2) Voir Petit de Julleville. *Histoire de la littérature française*, t. IV, p. 417.

est pas de plus délicieuse que la Forêt. L'air qu'on y respire est tempéré, et le climat y est si fertile qu'il produit, au gré de ses habitants, toute sorte de fruits. Au milieu est une plaine enchantée, qu'arrose le fleuve de Loire, et que différents ruisseaux viennent baigner. Le plus agréable de tous est le Lignon, qui va serpentant depuis les hautes montagnes de Cervières et de Chalmosel, jusqu'à Feurs où la Loire le reçoit et l'emporte dans l'Océan (1). »

On n'est pas géographe plus précis, et c'est ce qu'il faut noter — et apprécier — si même on ne prise guère les paysages agréables, mais un peu flous, du livre II de l'*Astrée*.

C'est qu'en effet nous arrivons à une période où le sentiment de la nature va disparaître à peu près totalement de la littérature française. Chez tous les grands maîtres du classicisme, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, on cherchera vainement d'ordinaire une échappée de vue sur la campagne, voire la trace de quelque émotion devant les beautés de la nature. M. Lemaître raconte — et le fait est caractéristique — que, dans une ancienne édition de Molière, une des rubriques porte cette indication suggestive : « Le théâtre représente un lieu champêtre *et cependant* agréable ». N'insistons pas. Nous sommes en présence d'un fait reconnu, avoué, patent. Chacun au surplus en sait la raison. Ce que le XVII[e] siècle littéraire a eu en vue avant tout, c'est l'étude de l'homme, aperçu, non dans ce qu'il garde d'une basse matérialité, mais par les côtés les plus élevés de l'être moral (2). Toutes les peintures sont des

---

(1) *Astrée*, t. I, pp. 1 et 2.

(2) Saint-Evremond a fortement exprimé le goût classique sur ce point : « Un discours où l'on ne parle que de bois, de rivières, de prés, de campagnes, de

peintures d'âme; tous les écrivains dirigent leurs regards vers la cité intérieure. Là seulement ils découvrent ce qui est impérissable, ce qui se retrouve toujours semblable, ce qui constitue enfin l'essence la plus pure de « l'homme ». L'homme, et non les hommes, car c'est une tendance nécessaire de l'esprit classique que celle de la « réduction à l'universel ». Qu'avait à faire dans tout cela le spectacle des champs et des bois? Quel écrivain n'aurait rougi de s'abaisser à décrire ces basses contingences locales? Mais il est inutile d'indiquer plus longuement ici ces caractères généraux de notre ère classique. Recherchons plutôt si tout un ensemble d'autres causes, plus menues, mais non moins dignes d'attention, n'est pas venu aider singulièrement à cette orientation exclusive des esprits.

Nous croyons qu'il faut, à ce point de vue, tenir un certain compte de l'influence cartésienne. On l'a sans doute grossie jadis démesurément, jusqu'à en faire sortir tout le classicisme. Nous savons aujourd'hui qu'elle a été à la fois restreinte et tardive, mais il ne faudrait pas pour cela la croire de nul effet. Or, on doit bien avouer qu'elle prédisposait peu les esprits à l'admiration du paysage. Relisons plutôt le *Discours sur la méthode*. Qu'y trouvons-nous? Ceci d'abord : que l'âme est plus aisée à connaître que le corps. Pour avoir des idées, qui seules constituent la vraie connaissance, il nous faudra donc préférer, à l'étude des choses étendues, l'étude de notre propre pensée.

---

jardins, fait sur nous une impression bien languissante, à moins qu'il n'y ait des agréments tout nouveaux; mais ce qui est de l'humanité, les penchants, les tendresses, les affections trouvent naturellement au fond de notre âme à se faire sentir : la même nature les produit et les reçoit, ils passent aisément des hommes qu'on représente en des hommes qui voient représenter. » (Saint-Evremond, *Choix des plus belles pages*. Paris, Mercure de France, 1909, p. 73.)

Soit. Mais si cependant on veut tourner son attention vers la nature? Le *Discours* résout encore la difficulté : « Les corps sont objets de pensée non par leurs formes sensibles, mais par les notions intelligibles de propriétés et de rapports qui les représentent idéalement ». On pourra donc étudier la nature dans sa forme idéale, subjectivement vraie, mais non la peindre, ce qui serait s'arrêter aux apparences de la forme objective. Enfin, nous dit encore Descartes, dans la nature tout est étendue, c'est-à-dire matière inerte, privée de vie, recevant tout son mouvement d'une cause extérieure et supérieure à elle. On se désintéressera donc de cette chose matérielle pour tourner toute son attention vers l'être pensant, et dans la littérature, comme dans le salon des précieuses, la substance pensée sera seule reçue

Et on en exclura la substance étendue.

Explication partielle à coup sûr, et dont il ne faudrait pas exagérer la portée. Il est infiniment probable que si Descartes n'était pas venu, la littérature française n'en aurait pas moins manqué, pendant plus d'un siècle, d'air, de verdure et de chants d'oiseaux. Dans une étude décisive (1), M. Lanson a montré que ce caractère de la littérature classique était fortement accusé avant que fussent connus les écrits du philosophe. Est-ce à dire que tout soit à rejeter dans cette explication? Évidemment non, et si M. Lanson conclut fort bien : « Descartes n'a pas empêché le pittoresque de naître », il reconnaît aussi qu'il l'a « aidé à ne pas naître ». Et c'est ce qu'il convient de noter ici.

---

(1) *L'influence de Descartes dans la littérature française* (REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE, juillet 1896).

Il faut faire une part aussi à une raison purement fortuite : la réaction du goût littéraire. Depuis la Pléiade, on avait abusé à l'extrême des bergeries. La littérature pastorale, de 1550 à 1650, est représentée par un fouillis d'œuvres illisibles dont trois ou quatre seulement sont encore citées aujourd'hui. Autant la vogue avait été grande, autant le discrédit fut absolu, et le plus souvent mérité. Quand Offray, dans sa suite au *Roman comique* de Scarron, entreprend, avant Molière, de ridiculiser une « pecque provinciale » ; il en fait une lectrice enragée de pastorales et lui met même dans la bouche un panégyrique en règle de ce genre alors suranné (1). Mais le coup décisif avait été porté par Sorel et son *Berger extravagant* (1627), la satire la plus décidée et la plus forte qu'on ait encore faite des bergeries. Tout cela dut influer notablement sur l'orientation de la littérature, surtout s'il est vrai, comme l'affirmait Brunetière, que « nous voulons faire autrement que ceux qui nous ont précédés dans l'histoire » et que c'est là « l'origine et le principe agissant des changements de goût, comme des révolutions littéraires (2) ». Il semble bien, en tout cas, que le dégoût de la pastorale contribue encore à éloigner Saint-Evremond des choses de la nature. « Je ne trouve jamais le chant des oiseaux que je ne me prépare au bruit des ruisseaux : les bergères sont toujours couchées sur les fougères, et on voit moins les bocages sans les ombrages dans nos vers qu'au véritable lieu où ils sont. Or, il est impossible que cela ne devienne à la fin fort ennuyeux (3). »

---

(1) Voir *Suite du roman comique*, chap. IX.

(2) *Manuel de l'histoire de la littérature française*. Paris, Delagrave, 1889, 2e édit. Avertissement, p. III.

(3) *Op. cit.*, p. 72.

Une part doit être faite aussi — et plus importante peut-être — à l'influence de la société précieuse. Nous n'avons pas à rappeler ici comment, de l'hôtel de Rambouillet, partit une réforme du style à la fois et des idées littéraires, une sorte d'épuration qui rejetait, avec une pudeur excessive parfois, toute idée ou tout mot suspect de « saleté », comme on disait alors. En même temps, les Précieuses organisaient en France les salons littéraires, et jusqu'à Jean-Jacques la littérature n'en devait plus sortir. Or, on peut douter qu'un salon soit un milieu propice à l'éclosion d'un sentiment fort prononcé pour les choses de nature. L'esprit y est le bienvenu, non la sentimentalité, et à applaudir au « concetti » et aux pointes, on apprend peu à goûter les splendeurs d'un soleil couchant ou la beauté d'une futaie rouillée par l'automne. On en trouve une curieuse preuve dans la correspondance de Voiture. Un jour, les grandes Précieuses partirent pour la campagne : elles allaient, en carrosse, au château de l'une d'elles, à la Barre, chez M^me^ de Vigean. Il leur fallait traverser cette vallée de Montmorency dont Rousseau retiré à l'Ermitage, parmi les « violettes et les primevères », devait aimer plus tard les sauvages beautés jusqu'à en faire son « cabinet de travail [1] ». Or, voici tout uniment ce que Voiture rapporte de leurs impressions de route : « Nous ne trouvâmes en chemin autre chose digne d'être remarquée, si ce n'est qu'à Ormesson nous vîmes un grand chien qui vint à la portière du carrosse me faire fête [2]. » Pas un mot de plus! Remarquons d'ailleurs que de toutes ces femmes, plus ou moins bas bleus,

---

[1] *Confessions*, part. II, liv. IX.

[2] Lettre à Monseigneur le Cardinal de La Valette, dans LANSON, *Choix de lettres du XVII^e^ siècle* Paris, Hachette, 1906, 8^e^ édit., p. 66.

qui seront, jusqu'à la Révolution, l'âme de la vie de salon, la plupart exprimeront un dédain peu dissimulé pour la campagne et la vie qu'on y mène. La marquise de Courcelles n'avait consenti au mariage qu'à une condition expresse : son futur mari s'engagerait par contrat à ne jamais la mener à la campagne (1). Plus tard, Mme Geoffrin devait déclarer, elle aussi « qu'il n'y a pas de meilleur air que celui de Paris (2) », et on sait le goût de Mme de Staël pour le ruisseau de la rue du Bac et son aversion pour les champs « qui sentent toujours le fumier ».

Il faudrait cependant se garder des généralisations excessives. De ce que le sentiment de la nature n'existe pas, pour ainsi dire, dans la littérature classique, est-on en droit de conclure qu'il ait été étranger à la société et aux hommes de cette époque? Le croire serait étrangement s'abuser sur la valeur du principe fameux : « La littérature est l'expression de la société. » C'est qu'il y a, en effet, dans les lettres d'une époque donnée, un ensemble de convenances et de modes littéraires, qui s'opposent à la franche expression de l'un ou l'autre penchant, qui n'en existe pas moins pour la cause. On sait, par exemple, sous quels dehors sévères un père de famille se croyait tenu de cacher, au XVIIe siècle, l'amour qu'il portait à ses enfants. Racine lui-même, « le plus tendre des hommes », n'écrit à son fils que des lettres sagement raisonnables et froidement admonitoires. Irons-nous prétendre qu'on ait attendu le *Bon Père* de Florian pour aimer ses enfants? Il y aurait une témérité égale à croire qu'on a entendu la *Nouvelle Héloïse* pour admirer la nature. Brunetière remarquait que « Boileau lui-même a joui de son

(1) Cité par Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. I, p. 57.

(2) Id., *Ibid.*, t. II, p. 311.

jardin d'Auteuil puisqu'il se l'est payé, puisqu'il l'a vendu quand il n'en a plus pu jouir [1] ». Et pourtant, Dieu sait si la nature extérieure est absente de l'œuvre de l'auteur des *Satires*, quelques saules mis à part,

Et des noyers souvent du passant insultés.

La raison, c'est que la mode littéraire estimait trop bas, trop matériel, le plaisir qu'on trouvait dans la fraîcheur de la verdure ou le calme des champs. Et comme tel, il le jugeait indigne d'être exprimé dans un écrit, du moins dans un écrit destiné à la publicité. Cette dernière restriction est importante. Il est, en effet, un genre où nous trouverons un sentiment de la nature fort réel, sous la simplicité même de la langue : ce sont les lettres, non ces lettres apprêtées et pompeuses que s'envoyaient Précieux et Précieuses et qui, destinées à passer de main en main et de salon en salon, se trouvaient finalement réunis en de gros volumes, mais les lettres véritables, les lettres d'épanchement intime, que leurs auteurs n'auraient peut-être pas écrites s'ils avaient pu supposer qu'on les imprimerait un jour. A les parcourir on trouve des preuves évidentes du sentiment de la nature, même chez les personnalités que l'on eût pu y croire les plus rebelles. Tels ces deux jansénistes dont M. Aug. Gazier a publié des lettres sans ambition littéraire, mais qui marquent un goût peu dissimulé pour la beauté des paysages [2].

Après la littérature épistolaire, il conviendrait d'interroger à ce sujet les relations de voyages dont un certain nombre dorment

---

[1] *L'esthétique de Boileau*, dans la Revue des Deux Mondes du 1er juin 1889, p. 673.

[2] Dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. I, p. 70.

encore, en manuscrit, sous la poussière des bibliothèques ; ou bien les mémoires du temps, quand ils nous font pénétrer dans l'intimité de leurs auteurs et que des préoccupations littéraires ou autres n'y viennent point contrarier ou déformer l'expression des sentiments personnels. On y découvrirait, je pense, d'abondantes preuves que les hommes du XVII[e] siècle ne dédaignaient point, autant qu'on l'a cru, d'arrêter leurs regards sur les champs ou les bois. C'est déjà, par exemple, un accent tout romantique qu'on perçoit chez ce jeune voyageur qui, passant par la Sainte-Beaume en 1688, notait dans son journal : « Tout ce qu'un désert peut avoir de consolant dans la solitude se trouve là [1] ». Et croirait-on, d'autre part, qu'un polygraphe pesant et sec comme Michel de Marolles, évoque, avec une émotion sincère, les souvenirs de son enfance rustique dans une page qui ne manque ni de réalisme, ni de fraîcheur?

« Je revois en esprit, avec un plaisir non pareil, la beauté des campagnes d'alors ; il me semble qu'elles étoient plus fertiles qu'elles n'ont été depuis ; que les prairies étoient plus verdoïantes qu'elles ne sont à présent, et que les arbres avoient plus de fruits. Il n'y avoit rien de si doux que d'entendre le ramage des oiseaux, le mugissement des bœufs et les chansons des bergers. Le bétail étoit mené sûrement aux champs, et les laboureurs versoient les guérets pour y jetter les bleds que les leveurs de taille et les gens de guerre n'avoient point ravagés... Quand la saison de la récolte étoit venue, il y avoit plaisir de voir les trouppes des moissonneurs, courbés les uns

---

[1] A. Marignan, *Quelques notes sur le Midi de la France par un voyageur de Vic-le-Comte, en 1688.* (Mémoires de l'Académie de Nîmes. 1902, t. XXV, VII[e] sér., pp. 37-52.)

près des autres, dépouiller les sillons et ramasser au retour les javelles que les plus robustes lioient ensuite, tandis que les autres chargeoient les gerbes dans les charettes, et que les enfans, gardant de loin les trouppeaux, glanoient les épis qu'une oubliance affectée avoit laissés pour les réjouir. Les robustes filles de village scioient les bleds comme les garçons, et le travail des uns et des autres étoit entrecoupé de tems en tems par un repas rustique, qui se prenoit à l'ombre d'un cormier ou d'un poirier, qui abbatoit ses branches chargées de fruits jusqu'à portée de leurs bras (1). »

On trouverait difficilement pareil passage dans les grands écrivains classiques. La Fontaine seul, parmi eux, paraît avoir goûté les charmes de la nature. C'est qu'ici, comme sous bien d'autres rapports, le « bonhomme » fait bande à part. La nature lui est une amie et une consolatrice toujours également fidèle et douce. Il ne l'invoque point en d'éloquentes apostrophes, il ne la décrit point en de longs tableaux ; il se contente de l'aimer pour elle-même, pour ses images fraîches et riantes, pour « l'innocente beauté des jardins et du jour », pour sa solitude aussi « où il trouve une douceur secrète... ». De là, dans ses vers, mille détails pittoresques d'une justesse exquise, qui font, comme le remarquait déjà Villemain, qu' « on sent chez lui le peintre de la nature, comme dans Homère ou dans Théocrite (2) ».

Le cas de M^me^ de Sévigné est plus controversé. A diverses reprises, on a voulu trouver en elle un précurseur de Rousseau par sa passion des arbres et des bois. Mais il est toujours facile,

---

(1) M. de Marolles, *Mémoires*, édit Goujet. Amsterdam [Paris] 1755, t. I, pp. 19 sqq. (La première édition est de 1655.)

(2) *La Tribune moderne. M. de Chateaubriand.* Paris, 1858, in-8°, p. 49.

quand on est en présence d'une œuvre aussi considérable que celle de la marquise, d'y relever, de-ci de-là, quelques bouts de phrases qui, habilement raccordés, peuvent faire illusion. Sans doute, Mme de Sévigné a aimé faire des plantations, mais cela ne prouve pas grand'chose. Sans doute aussi, elle s'est complue dans son jardin des Rochers, mais c'était un jardin français aux allées droites et aux arbres sévèrement taillés. D'autre part, n'oublions pas que, si elle séjournait tant aux Rochers, c'était moins pour y jouir de la campagne que pour laisser refaire sa cassette, et Lenet disait vrai en plaisantant quand il lui écrivait :

Ce sont raisons fort pertinentes
D'être aux champs pour doubler ses rentes.

Son prétendu amour de la nature eût été, au surplus, singulièrement peu perspicace. « Il y avait, remarquait déjà Sainte-Beuve, à côté du parc des « Rochers », un charmant petit lac, un étang; Mme de Sévigné n'en parle pas. Elle ne sortait point de ses belles allées droites (1). » Le dernier panégyriste de Mme de Sévigné à cet égard (2) cite avec ravissement certain passage où il est parlé du rossignol, du coucou et de la fauvette, qui

Dans nos forêts ont ouvert le printemps.

Mais pourquoi arrêter ici la citation? Quelques lignes plus loin, on aurait vu la divine marquise se déclarer délibérément « étourdie de trois ou quatre rossignols qui sont sur sa tête ».

---

(1) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 133.

(2) A. Villemard, *Mme de Sévigné et le sentiment de la nature*. (Revue générale, avril 1907.)

Et ceci suffit à donner la mesure de son sentiment de la nature.

Mais que dire des grands maîtres du XVII[e] siècle? A qui relit leurs œuvres immortelles pour y glaner quelques traits évocateurs des spectacles naturels, il est réservé de ne réunir qu'une gerbe désespérément maigre. Pascal avait « *ses* brouillards et *son* beau temps au dedans de *lui*-même [1] ». Corneille ne fournit qu'un petit nombre de vers, et bien peu caractéristiques. Racine permettrait une plus ample moisson, s'il fallait tenir compte de certaines images qui paraissent empruntées à des souvenirs personnels et qui ne sont, en réalité, que d'adroites transpositions du style biblique [2]. C'est du lyrisme hébreu aussi que Bossuet s'inspire, mais il serait injuste de nier que, par la grâce d'une imagination extrêmement puissante et vive, il lui est arrivé d'exprimer la poésie de la nature avec une force toute nouvelle. Qu'on lise plutôt cette description d'aurore : « Le soleil s'avançait et son approche se faisait connaître par une céleste blancheur qui se répandait de tous côtés ; les étoiles étaient disparues, et la lune s'était levée avec son croissant, d'un argent si beau et si vif, que les yeux en étaient charmés. Elle semblait vouloir honorer le soleil en paraissant claire et illu-

---

[1] *Pensées et opuscules*, édit. Brunschvicg, n° 107. — Par contre, son ami Méré exprime, à plus d'un endroit, un goût très vif pour la nature : « J'aime les chants des oiseaux dans les bocages, le murmure d'une eau vive et claire, et les cris des troupeaux dans une prairie. Tout cela me fait sentir une douceur naturelle et tranquille. » Et encore : « Je ne crois pas que personne goûte plus que moi cet air vif et gai du printemps, ni les plaisirs de l'automne. Un beau jour, une douce nuit me charment. » Voir le beau livre de M. F. Strowski : *Pascal et son temps*. Paris, 1907, t. II, pp. 256-257.

[2] Voir Delfour, *La Bible dans Racine*. Paris, Leroux, 1891, p. 214.

minée par le côté qu'elle tournait vers lui; tout le reste était obscur et ténébreux, et un petit demi-cercle recevait seulement dans cet endroit-là un ravissant éclat par les rayons du soleil, comme du père de la lumière... A mesure qu'il approchait, je la voyais disparaître; le faible croissant diminuait peu à peu, et quand le soleil se fut montré tout entier, sa pâle et débile lumière, s'évanouissant, se perdit dans celle du grand astre qui paraissait... (1). » Encore cette page est-elle unique dans son œuvre, si on en excepte un rapide coucher du soleil, dans les *Élévations sur les mystères*. On en chercherait en vain l'équivalent chez Fénelon, et pourtant celui-ci apparaît, à certains indices, singulièrement en avance sur le goût de son temps. Mais c'est par les idées, non par le style, qu'il est novateur. Son *Traité de l'existence de Dieu* développe, en prose assez terne, des thèmes que Rousseau reprendra et « sublimera » dans la *Profession de foi du vicaire savoyard*. A peine y relève-t-on une description de ciel bien observée, mais d'un « rendu » insuffisant (2). Ses écrits critiques, au contraire, témoignent de sympathies toutes nouvelles. Il n'hésite pas à déclarer que l' « art doit viser à la ressemblance », et il avoue prendre plaisir à « voir, dans un paysage du Titien, des chèvres qui grimpent sur une colline pendante en précipice, ou, dans un tableau de

---

(1) *Traité sur la concupiscence*, chap. XXXII. (Œuvres complètes. Bar-le-Duc, 1863, t. VIII, in-8°, p. 54.)

(2) « Tantôt nous voyons un azur sombre, où les feux les plus purs étincellent; tantôt nous voyons dans un ciel tempéré les plus douces couleurs, avec des nuances que la peinture ne peut imiter; tantôt nous voyons des nuages de toutes les figures et de toutes les couleurs les plus vives, qui changent à chaque moment cette décoration par les plus beaux accidents de lumière. » *Traité de l'existence de Dieu*, 1re part., chap. II. (Œuvres. Lyon, Périsse, 1843, t. I, p. 8.)

Teniers, des festins de village et des danses rustiques (1) ». Qu'eût dit Louis XIV de ce faible pour les « magots » du peintre flamand? C'est que Fénelon est déjà tout moderne par l'idéal esthétique, sinon par la technique du style. Il a des remarques frappantes qui révèlent une vision affinée d'artiste. Qui d'autre, à son époque, s'est avisé que « personne... ne fait des arbres comme le Poussin », ou encore a réclamé, avant Chateaubriand, de l'indéfini dans les lointains du paysage et professé qu' « un horizon de montagnes bizarres est plus beau que les coteaux les plus riches quand ils sont unis (2) »?

Mais Fénelon est, à notre point de vue, un isolé. De 1700 à 1750, les facultés poétiques semblent se stériliser et se dessécher chez les écrivains français. L'esprit et la raison raisonnante ont désormais tous droits, en fait, sinon en théorie, et la part de la sensibilité et de l'imagination se trouve de plus en plus réduite. Plus d'effusions émues, plus de descriptions pittoresques, plus même de notations simplement exactes et précises des spectacles naturels. Il faut toute la complaisance d'un critique trop indulgent pour découvrir, dans quelques lignes de Lesage, la preuve d'une certaine attention sympathique pour le décor agreste (3), et, quant à Voltaire, il n'est pas besoin d'en parler. Aussi bien trop d'autres sujets sollicitent alors les prosateurs, et la poésie, quand elle n'est point de la prose rimée, se réduit aux banalités spirituelles et creuses des petits vers de salon (4).

---

(1) *Lettre sur les occupations de l'Académie.* (Ibid., t. III, p. 429.)

(2) *Jugement sur différents tableaux.* (Ibid., t. III, p. 153.)

(3) Voir Lintilhac, *Lesage* (Collection des grands écrivains), pp. 119-120.

(4) Il faut peut-être faire une exception pour Diderot chez qui on pourrait relever plus d'un trait de pittoresque et plus d'une vue originale. Mais tout est en germe, et seulement en germe, dans son œuvre un peu chaotique.

Enfin Rousseau viendra, dont l'œuvre reste la plus admirable démonstration de cet aphorisme de Ruskin : « Le degré de beauté que nous pouvons apercevoir dans les choses visibles est en raison de l'amour que nous sommes capables de leur porter. »

# LE
# SENTIMENT DE LA NATURE
## CHEZ
## LES ROMANTIQUES FRANÇAIS
## (1762-1830)

---

## CHAPITRE PREMIER.

### Jean-Jacques Rousseau.

I. Importance de son œuvre dans l'histoire du sentiment de la nature. — II. Sa sensibilité, source de son sentiment de la nature. — III. Le goût de la vie rustique et le réalisme utilitaire. — IV. La nature et l'homme. — V. La nature et Dieu. — VI. Insuffisance du pittoresque.

C'est une manière de vérité courante et banale — un truisme — de déclarer que « le sentiment de la nature en France date de J.-J. Rousseau ». Une rapide revue de la littérature antérieure à la *Nouvelle Héloïse* nous permet d'apprécier l'exactitude de ce jugement sommaire. Et il nous faut bien reconnaître que, si l'on entend parler de l'expression *littéraire* de ce sentiment, cette affirmation renferme, en dépit de quelques réserves, une âme de vérité.

A la société française des environs de 1760, Jean-Jacques offrit ce spectacle étonnant d'un écrivain pour qui le monde extérieur existe réellement. Cette matière vile, délaissée par un siècle de classicisme, il la reprit et la fit sienne. Et même, avec son

affectation de rudesse plébéienne, il afficha un mépris de la vie citadine et des « urbains » qui n'avait d'égal que son goût pour les gens et les choses de la campagne.

Avec une émotion pénétrante, il disait les beautés du paysage et notait d'étranges harmonies entre cette nature, tantôt souriante et paisible, tantôt tourmentée et sublime, et les sautes déconcertantes et soudaines de sa sensibilité sans cesse trépidante. Ou encore il retrouvait dans les choses visibles l'image de l'infini et la trace d'un Etre suprême, et la description se terminait par une élévation passionnée, large, sonore et pleine comme un triomphal chant d'orgue. Étonnante explosion de sentimentalisme dans une littérature toute de raison, et dont toute la fantaisie se résolvait dans une littérature de salon, aimable mais superficielle, spirituelle mais vide.

Le succès fut foudroyant et la vogue furieuse, à tel point qu'on peut soupçonner cette œuvre de répondre merveilleusement aux tendances secrètes et aux aspirations encore inexprimées de l'époque.

Mais ne nous y trompons point : ce qui sera goûté surtout, ce seront les cris de passion et les touchantes aventures de deux amants infortunés. La sincérité du sentiment de la nature sera peu discernée par les contemporains, et ils ne verront point l'abîme qui sépare Rousseau des bucoliques et de leurs menuets champêtres. La mode de la nature n'en recevra pas moins une impulsion nouvelle. On raffolera d'elle autant que raffolera du philosophe cette société artificielle et raffinée qu'il poursuit de ses sarcasmes. Même les derniers tenants du classicisme seront séduits ; ce sera un plaisant tableau de les voir s'essouffler à suivre le puissant novateur. De Saint-Lambert à Campenon, ils afficheront une sorte de passion sénile pour cette campagne qu'ils ne savent ni voir, ni comprendre. Et, croyant la peindre, ils en dresseront l'inventaire.

Qu'on nous passe donc de ne pas recommencer ici l'histoire d'un retour à la nature où l'engouement et la mode eurent infiniment plus de part qu'un goût sincère et désintéressé. Il

nous importe avant tout de caractériser le sentiment des beautés naturelles tel qu'il s'exprime dans l'œuvre du Génevois.

*
* *

Ne cherchons point dans les influences souvent problématiques de la race ou du milieu moral la clé d'une œuvre aussi profondément originale. Que Rousseau soit né d'une souche française transplantée depuis deux siècles à Genève, c'est-à-dire soustraite à deux cents ans de culture classique, le fait a son importance, à coup sûr, et même on pourrait prétendre rattacher l'écrivain suisse, par-dessus toute la littérature de raison, à la littérature d'imagination telle qu'elle fleurit dans la première moitié du grand siècle. La Calprenède ne fut-il pas, avec Plutarque, une de ses premières lectures ? Mais, d'autre part, comment expliquer ce fait troublant : le premier paysagiste littéraire français est un calviniste resté, somme toute, très calviniste de tendances et d'esprit (1), et venu du centre même de l'orthodoxie calviniste. On sait pourtant si elle s'accommodait mal d'un sentiment trop vif des beautés matérielles, cette austérité génevoise renfrognée, soupçonneuse, féconde en syllogismes désolants et fort habile à déceler, sous les blandices des sens, les voies de la perdition.

Laissons donc ces circonstances qui ne nous fournissent point les données essentielles du problème. Ici, c'est dans la personnalité psychologique de l'écrivain qu'il faut chercher la racine profonde de son originalité. On l'a dit « un des êtres les plus sensibles ou les plus impressionnables qu'il y ait sans doute jamais eu ». Cette définition est de Brunetière. On en a donné à coup sûr de plus complexes et de plus neuves, non pas, à notre avis, de plus exacte. Le trait que Brunetière relève comme

---

(1) Sur ce point spécial, voir la démonstration magistrale de M. G. Lanson (*Histoire de la littérature française*, 7e édit., pp. 779 sqq.).

essentiel dans la psychologie de Rousseau va, en effet, déterminer l'orientation de son génie. Qu'aucune cause intérieure ne vienne troubler la lucidité de ce sensitif, et cette impressionnabilité même le rendra malléable à l'extrême aux impressions du dehors ; elle lui donnera, à un rare degré, le sens du réel ; la chose vue s'imposera à lui avec une instance qui lui fera bouleverser, d'une belle énergie, toutes les convenances littéraires. Ce rêveur aura souci des plus prosaïques réalités ; il sera « utilitaire » au point de chercher dans les spectacles de la nature la confirmation de ses théories sociales. Que l'émotion, au contraire, vienne à le saisir, et tout changera d'aspect. Son imagination saura teindre le paysage des couleurs les plus riantes ou les plus sombres, selon les cas. L'économiste de tout à l'heure deviendra le plus subjectif, le plus lyrique des poètes. Et quand ses maux l'accableront, il en trouvera l'oubli dans une molle rêverie, parmi le calme apaisant et berceur des eaux et des bois.

Aspects antithétiques peut-être, et cependant réels l'un et l'autre, de cette organisation complexe et riche. Voyons à les rendre patents tous deux par des faits, je veux dire : par des textes.

*
* *

« La campagne était pour moi si nouvelle que je ne pouvais me lasser d'en jouir. Je pris pour elle un goût si vif qu'il n'a jamais pu s'éteindre (1). » Ainsi parle Jean-Jacques de son séjour à Bossay, dans la demeure rustique du pasteur Lambercier, avec la terrasse et le noyer, et le jardin plein de framboisiers. Heures enchantées et si douces qu'il en gardera toujours le souvenir attendri. Elles vont décider de sa passion pour les champs. Il sera à peu près seul de son temps à les aimer dans leur réalité fruste et forte. Il voudra vivre à la campagne la vie

(1) *Confessions*. Partie I, livre I.

d'un campagnard, et les visiteurs qui viendront à l'île Saint-Pierre auront, sans doute, quelque stupeur à trouver le grand homme « juché sur de grands arbres, ceint d'un sac qu'il remplissait de fruits et qu'il dévalait ensuite à terre avec une corde [1] ». A se faire ainsi paysan au milieu des paysans, il se rendra plus que tout autre sensible aux joies de cette existence. Il saura « le plaisir d'aller dans les bois chercher la première violette et d'épier le premier bourgeon ». En même temps il comprendra quel abîme le sépare de ces citadins dont La Bruyère avait déjà raillé l'ignorance des choses rustiques.

« Les gens de la ville, s'écrie-t-il, ne savent pas aimer la campagne; ils ne savent même pas y être; à peine, quand ils y sont, savent-ils ce qu'on y fait. Ils en dédaignent les travaux, les plaisirs; ils les ignorent; ils sont chez eux comme en pays étranger; je ne m'étonne pas qu'ils s'y déplaisent [2]. »

C'est qu'ils y transportent leur mode de vie artificiel et compliqué. Et ici apparaît le théoricien des deux *Discours* fameux. Pour Rousseau, en effet, la campagne n'est pas seulement un séjour agréable, elle est le milieu nécessaire de l'existence primitive et naturelle. Contempteur de la civilisation, des conventions sociales, génératrices à ses yeux de tous les maux de l'humanité, il se fera le panégyriste enthousiaste de l'homme des champs. Loin de ce que Musset appellera plus tard « le fumier des villes », le campagnard connaît à la fois la vertu et le bonheur. Rien de plus logique dans l'esprit de Rousseau : n'est-il pas l' « homme de la nature », ne se complaît-il point dans ces travaux qui sont « la première occupation de l'homme » et qui, par là même, « rappellent à l'esprit une idée agréable et au cœur tous les charmes de l'âge d'or [3] » ? L'âge d'or ! Retenons ce dernier trait. Il rend sensible ce qu'il reste de pastoral,

---

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(2) *Nouvelle Héloïse*. Partie V, lettre 7.

(3) *Ibid.* Partie V, lettre 7.

d'idyllique dans cette notion de l'homme de la nature, telle que la formule l'enthousiasme de Jean-Jacques. Aussi bien, n'est-on pas impunément le poète de l'*Allée de Sylvie*, l'auteur applaudi du *Devin du village* ou le musicien du *Siècle pastoral*, idylle de Gresset. Au surplus, la littérature suisse, de Haller à Gessner, s'était efforcée de rendre quelque lustre à ces vieux thèmes hérités de la Renaissance, en en corrigeant la fadeur par quelques descriptions plus ou moins réalistes ; et les pasteurs bucoliques avaient élu domicile littéraire dans les chalets des Alpes. C'est ce qui explique peut-être que, dans certaines descriptions de Rousseau, les « bergers amoureux » coudoient assez singulièrement les « laboureurs robustes (1) », ou encore que les bords de la Reuss doivent, à son avis, atteindre l'idéal de la beauté pittoresque le jour où ils deviendront « aussi charmants que ceux du Lignon (2) ».

Traits fugitifs, au surplus, derniers reflets d'une rêverie littéraire, bientôt dissipée par les heurts de la vie matérielle. Qu'on se souvienne de la plaisante anecdote des *Confessions* où Jean-Jacques apparaît fort marri d'apprendre que le Forez compte infiniment plus de forges que de troupeaux de moutons (3).

Il importait cependant de relever ces détails, ne fût-ce que pour souligner l'opposition qu'ils accusent avec le réalisme foncier du sentiment de la nature dans la *Nouvelle Héloïse*. Encore qu'amoureux, Saint-Preux n'a plus, en effet, grand chose d'un berger. Relisons, pour nous en convaincre, son récit de cette fameuse promenade sur le Léman, qui inaugure, dans la littérature, le motif du lac. Rien qui rappelle moins, à coup sûr, les *Marine* de Sannazar. Nous y voyons Saint-Preux se laisser aller, non à une méditation nuageuse et tendre à souhait, mais à des considérations fort utilitaires qui font de cette

---

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Septième promenade).

(2) *Lettre au Maréchal de Luxembourg* (28 janvier 1768).

(3) *Confessions*. Partie I, livre IV.

lettre une manière de leçon d'économie sociale. Car ce précepteur passionné ne se borne pas à attirer les regards de Julie sur les « redans des montagnes » ou « le cristal azuré du lac » ; il lui « explique » aussi à sa façon — je veux dire : à la façon de Jean-Jacques — le paysage des deux rives. Si, dans le pays de Vaud « la terre partout cultivée et partout fleurie offre au laboureur, au pâtre, au vigneron le fruit assuré de leurs labeurs », c'est qu'elle « semble sourire et s'animer au spectacle de la liberté ». Que maintenant l'aspect du Chablais contraste avec celui de la rive opposée, il n'y a pas à s'en étonner : il est trop clair, en effet, — toujours pour Jean-Jacques, s'entend, — que la faute en est au « maître absent qui y domine », à la rapacité de l' « avide publicain [1] ».

Nous voilà loin du bosquet de Clarens. Rousseau, du reste, se montre peu soucieux des dissonances, entraîné qu'il est par son sens aigu des réalités. C'est par là que son œuvre, en dépit du lyrisme, est bien, dans certaines parties, caractéristique de l'esprit bourgeois. Qu'on ne se récrie point. C'est bien en bourgeois qu'il se complaît à évaluer en toutes choses le degré de « commodité » qu'elles offrent. L'épithète de « commode » revient dans la plupart de ses descriptions. Telle promenade, dont il écrit au maréchal de Luxembourg, est « un peu uniforme, mais en revanche extrêmement *commode* », tandis que le long des Champeaux ou du côté d'Andilly « on n'a pas une promenade aussi *commode* [2] ». « Grande, agréable et *commode* » la maison qu'il trouve dans l'île Saint-Pierre [3]. Et dans le jardin de Julie, « la mousse fine procure un marcher doux, *commode* et sec [4] ». Ailleurs, ce qui le frappe dans un site qu'il évoque, c'est que les torrents ombragés de hêtres y « offrent des asiles

---

(1) *Nouvelle Héloïse.* Partie IV, lettre 17.

(2) *Lettre* du 28 janvier 1763.

(3) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(4) *Nouvelle Héloïse.* Partie IV, lettre 11.

verdoyants et frais quand on suffoque à découvert [1] ». Et l'exilé du Val-de-Travers est fort aise que les truites de la Reuss soient excellentes « quand on les mange au sortir de l'eau [2] ». Ainsi apparaît à tout propos l'amour du « confortable ». Le mot est postérieur, sans doute, la chose est déjà dans Rousseau, et c'est un trait qui apparente l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* aux romanciers anglais, bourgeois, eux aussi, et avant tout. Richardson est sans doute infiniment moins précis dans ses descriptions, du reste assez rares. Mais, pour lui aussi, l'idéal c'est : « une grande et *commode* maison de campagne, située dans un parc [3] ».

De là, chez Rousseau, une tendance très nette à considérer souvent la nature d'un œil tout utilitaire. Il est, par exemple, fort aise que la petite île de Saint-Pierre soit semée d'esparcette et de trèfle, car ces plantes sont, remarque-t-il, « très propres à loger les lapins ». Et il en fait venir et il en élève. Même dans ses rêveries, même dans ses transports, Saint-Preux n'abandonne jamais entièrement le point de vue pratique. C'est ce qui lui fait fondre dans ses paysages certaines dissertations d'hygiène sentimentale, qui étonnent, quand elles ne le choquent pas, le lecteur trop délicat. Qu'il loue la campagne d' « amollir nos cœurs farouches » ou qu'il adjure tout le décor champêtre de « venir purifier son imagination », rien de plus naturel chez cet amant de la nature. Mais il a aussi des observations infiniment plus circonstanciées. Il nous explique, par exemple, comme quoi les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, donnent à la fois « plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit ». Les passions elles-mêmes s'y purifient, car, à une grande altitude, « tous les

---

(1) *Lettre* déjà citée au Maréchal de Luxembourg.

(2) *Ibid.*

(3) Passage cité par J. Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, p. 303.

désirs trop vifs s'émoussent; ils perdent cette pointe aiguë qui les rend douloureux ». Et voici la conclusion de toute cette dissertation, adressée à Julie, ne l'oublions pas :

« C'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment. Je doute qu'aucune agitation violente, aucune maladie de vapeurs pût tenir contre un pareil séjour prolongé, et je suis surpris que des bains de l'air salutaire et bienfaisant des montagnes ne soient pas un des grands remèdes de la médecine et de la morale (1). »

Vues éminemment philanthropiques, sans doute, mais surtout caractéristiques de cette recherche de l'utile que Jean-Jacques porte jusque dans la contemplation de la nature.

Un hédonisme plus simpliste encore apparaît dans la théorie des jardins, dont une longue lettre de la *Nouvelle Héloïse* donne une esquisse très poussée déjà. Il vaut la peine d'exposer en détail cette longue querelle des jardins, antérieure à Rousseau, et qui se poursuit bien après lui. Nous y reviendrons. Bornons-nous à scruter ici les motifs de l'aide puissante qu'il apporte aux partisans du genre anglais. Aux disciples de Le Nôtre, il reproche tout d'abord, comme bien on pense, d'étouffer sous une rectitude géométrique les beautés du paysage. « On croirait, s'écrie-t-il, que la nature est faite en France autrement que dans le reste du monde, tant on prend soin de la défigurer. » Pas de plates-bandes symétriques, pas d'allées droites et sablées, pas d'arbres trop correctement taillés : la nature aime la variété. Il est vrai que les allées droites ménagent des points de vue. Qu'importe! A cette considération d'esthétique, Rousseau répond victorieusement en condamnant le goût des belles perspectives : « Le goût des points de vue et des lointains vient du penchant qu'ont la plupart des hommes à ne se plaire qu'où ils ne sont pas; ils sont toujours avides de ce qui est loin d'eux, et l'artiste qui ne sait pas les rendre assez contents de ce qui les entoure,

(1) *Nouvelle Héloïse*. Partie I, lettre 23.

se donne cette ressource pour les amuser... » L'homme de goût « qui sait jouir de lui-même » n'aura pas semblable inquiétude; bien plus, l'absence des points de vue sera pour lui plaire : il y trouvera « l'avantage, si cher aux propriétaires, d'agrandir à l'imagination le lieu où l'on est ». Voilà bien du raffinement! Mais que dirons-nous devant le détail minutieux des soins qu'il a fallu pour ménager le jardin de Julie, ce « lieu agreste et abandonné », avec ses « broussailles de roses » et ses « guirlandes jetées négligemment d'un arbre à l'autre ». C'est imiter la nature, sans doute, mais à force de travail humain. Ce verger est un désert, il est vrai, mais c'est — et l'expression même est de Rousseau — « un désert artificiel ». Et quelle peine « pour cacher celle qu'on a prise » ! Au désir de l'imposant et du grandiose a succédé le souci de l' « agréable » et du « commode », et les expédients dont on use sont un peu bien compliqués. Est-ce, par exemple, un sentiment fort naturel qui fait trouver plus savoureux des fruits « clairsemés et de mauvaise mine », parce qu'ils laissent « le plaisir de la recherche et du choix »?

Avouons-le, pareils artifices sentent leur épicurien. Encore est-il doublé d'un utilitaire qui nous rassure sur le prix de ces innovations : pas même deux mille écus, à peine quelques journées de jardinier. Mais il y faut des recettes et des procédés. Rousseau nous les donne, copieusement. Et c'est, dans ce roman d'amour, comme un long extrait de la « Maison rustique », chapitre « Du Jardin ». Ne nous en étonnons point. Jean-Jacques ira plus loin : le même esprit lui dictera plus tard cette phrase dont la fantaisie vengeresse de Flaubert aurait pu, sans trop d'invraisemblance, charger la mémoire de *Bouvard et Pécuchet* : « J'ai souvent pensé, en regardant de près les champs, les vergers, les bois et leurs nombreux habitants, que le règne végétal étoit un magasin d'alimens donnés par la nature à l'homme et aux animaux [1]. »

---

[1] *Rêveries du promeneur solitaire* (Septième promenade).

N'allons pas le juger sur cette boutade : c'est l' « ours » de Mme d'Épinay qui fait des siennes. Il reste qu'il faut noter l'obstination de Rousseau à voir la vie des champs à travers les préoccupations d'un petit propriétaire rural. Ne l'en raillons point. Ces détails d'utilité pratique, cette recherche un peu vulgaire du commode, cette conception un peu étroite des agréments de la campagne, c'est tout cela qui donne à ses tableaux de la vie agreste une saveur si pénétrante de réalisme vécu. Au sortir d'un milieu littéraire tout de fausse noblesse et de pompe guindée, ce « bourgeoisisme » foncier réconforte, et on sait l'apprécier tel qu'il est, dominé par un double souci de bien-être et d'économie. Par là, le charme que dégagent telles parties de la *Nouvelle Héloïse* est du même ordre que celui qui nous retient encore aujourd'hui devant les intérieurs de Chardin.

*
* *

Ce n'est là, on le sait déjà, qu'un côté du talent descriptif de Rousseau. Ce n'est peut-être pas le plus connu, et c'est pourquoi nous avons dû nous y arrêter. En tout cas, il échappa complètement — ou peu s'en faut — aux contemporains. Quand Mme de Staël, dans son enthousiasme pour la *Nouvelle Héloïse*, veut rappeler le cadre où se meuvent les héros du roman, elle évoque à grands traits « les rochers qui menacent les cieux », le lac « immense », les « torrens rapides » et les autres accessoires d'un décor sauvage « qui semble sur les confins du chaos [1] ». Témoignage précieux, car il nous montre ce qui, dans les descriptions de Rousseau, a frappé plus vivement son époque. Il révélait, on l'a dit cent fois, la poésie des montagnes. Mais les peignait-il, ces montagnes, sous les aspects exclusivement sauvages de la nature « romantique » ?

---

[1] *Lettres sur la Nouvelle Héloïse.* Lettre 2.

« On sait..., écrivait-il, ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrens, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur (1). » Voilà qui est net, et il ne perdit pas une occasion de clamer sa prédilection pour « ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paroissent horribles aux autres (2) ». Il ira chercher sur les Alpes les attraits que la nature semble vouloir dérober aux hommes, car « c'est au sommet des montagnes, au fond des forêts, dans les îles désertes qu'elle étale ses charmes les plus touchans (3) ». C'est qu'il veut, assure-t-il, « se promener dans les nuages », « se perdre dans l'obscurité d'un bois touffu », tandis que « d'immenses roches » pendent en ruines au-dessus de sa tête, et que « de hautes et bruyantes cascades » l'inondent « de leur épais brouillard (4) ».

Mais qu'on ne s'y trompe pas : quoi qu'il en dise, Jean-Jacques n'ira ni si loin, ni si haut. Il a beau mépriser la société, il restera sur les confins de la civilisation. Töppfer a déjà remarqué que du paysage alpestre il ne connaît bien que la zone la plus basse, la moins romantique. Rien n'est plus juste. Loin de chercher les pics inaccessibles, il se plaît à mi-côte, et de là il tourne plus souvent ses regards attendris vers la verdure des vallées que vers la neige éblouissante des hauts sommets. Le paysage qu'il préfère, c'est celui qui provoque quelque part l'étonnement de Saint-Preux : « Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montroit partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré : à

---

(1) *Confessions*. Partie I, livre IV.

(2) *Nouvelle Héloïse*. Partie IV, lettre 17.

(3) *Ibid*. Partie IV, lettre 11.

(4) *Ibid*. Partie I, lettre 23.

côté d'une caverne, on trouvoit des maisons; on voyoit des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellens fruits sur des rochers et des champs dans des précipices (1). »

Cette variété d'aspects et ces contrastes continuels, il ne les trouverait point dans les hauteurs où, même aujourd'hui, l'alpiniste seul s'aventure. Aussi la montagne ne semble destinée, dans les paysages de Rousseau, qu'à former le fond grandiose du tableau, dont les vallées, leurs verdures et leurs eaux occupent les premiers plans. Encore ce fond — et Jean-Jacques l'observe fort bien — donne-t-il à l'ensemble une perspective originale, théâtrale en quelque sorte, parce que les moindres changements s'y aperçoivent et varient à chaque instant la scène : « car la perspective des monts étant verticale frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des plaines, qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre (2) ». Et c'est d'un œil également perspicace et averti qu'il note les particularités des sites alpestres : « les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidens de lumière qui en résultent le matin et le soir ».

Mais dans tout cela la montagne n'est que l'accessoire; elle embellit le paysage, elle n'est pas le paysage lui-même. Si Saint-Preux se réfugie un jour à Meillerie, au milieu des rocs sauvages et des « forêts de noirs sapins », ce n'est guère que pour y bercer sa douleur et retrouver au-dehors, avec un amer plaisir, « la même horreur qui règne au-dedans de lui ». Rousseau préfère d'ordinaire, à cette « horreur », des aspects plus riants : les fraîches prairies, les collines verdoyantes, les bords délicieux des lacs, ou, plus simplement, « la campagne charmante du pays de Vaud ». Pour connaître tous les charmes

---

(1) *Nouvelle Héloïse.* Partie I, lettre 23.

(2) *Ibid.*

secrets et profonds de la haute montagne, il faudra attendre de Saussure et Ramond qui, les premiers, les révélèrent avec quelque gaucherie, mais une vive sincérité. Mais auraient-ils écrit, si Jean-Jacques, malgré ses lacunes, ne les avait précédés? On en peut douter, et le Génevois reste l'initiateur de ceux qui ont complété, sur ce point, notre éducation esthétique. Sans lui, Michelet, Taine et tant d'autres ne seraient pas venus, qui ont célébré la montagne, ses beautés et sa poésie, jusqu'à nous rendre peu intelligible cette définition si curieuse de la Suisse, révélatrice en tous cas des préférences intimes de Jean-Jacques : « La Suisse n'est, pour ainsi dire, qu'une grande ville, dont les rues, larges et longues plus que celle de Saint-Antoine, sont semées de forêts, coupées de montagnes, et dont les maisons, éparses et isolées, ne communiquent entre elles que par des jardins anglois (1). »

Si réelle qu'elle soit, l'originalité pittoresque des paysages alpestres de Rousseau ne suffit pas à expliquer les transports d'enthousiasme qu'ils suscitèrent chez les contemporains. Consultons Mme de Staël. Nous dit-elle qu'on en admirât la vérité ou le caractère impressionnant? Non pas, mais elle s'écrie : « La nature, en Suisse, est si bien d'accord avec les grandes passions! (2) » Les grandes passions! Jean-Jacques, sans doute, les révélait à son temps, autant qu'il lui révélait la nature, mais surtout il indiquait entre l'une et les autres des harmonies intimes et profondes. Le paysage prend, en effet, dans la *Nouvelle Héloïse*, une valeur psychologique. Entre l'état de son âme et l'aspect du monde extérieur, Rousseau saisit de subtiles analogies. D'autres chercheront dans la nature des teintes et des couleurs ; il y trouve mieux que cela : un miroir fidèle des agitations de son pauvre cœur tendre et véhément. Comme la nature, il a ses tempêtes ; comme elle aussi, ses calmes délicieux

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Septième promenade).

(2) *Loc. cit.*

et reposants. Ainsi, de l'âme aux choses, un lien s'établit. Le paysage qui charme Rousseau, c'est celui dont l'aspect s'harmonise avec les impressions actuelles de son moi sentimental. Voilà la grande nouveauté. Pétrarque, sans doute, avait déjà noté des correspondances de ce genre, et Rousseau n'ignore pas le *Canzoniere*. Mais que la part faite à la nature était petite encore dans les sonnets et les « canzoni »! Le poète ne s'y arrêtait pas à demander aux choses :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme? ...

Il se contentait d'attribuer aux « douces collines », à la verdure et aux eaux une tristesse conforme à la sienne, et il passait. Que Saint-Preux apparaît donc plus frémissant de douleur, et plus poignant son désespoir! Voyez-le à Meillerie. Le séjour est « triste et horrible », avoue-t-il, mais aussi « il en est plus conforme à l'état de mon âme, et je n'en habiterois pas si patiemment un plus agréable... Dans les violens transports qui m'agitent, je ne saurois demeurer en place; je cours, je monte avec ardeur, je m'élance sur les rochers, je parcours à grands pas tous les environs, et trouve partout dans les objets la même horreur qui règne au-dedans de moi. On n'aperçoit plus de verdure, l'herbe est jaune et flétrie, les arbres sont dépouillés, le séchard (vent du nord-est) et la froide bise entassent la neige et les glaces; et toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon cœur [1] ».

Un lieu affreux, tourmenté, en proie aux vents et aux frimas, et qui plaît, non malgré cette horreur, mais à cause de cette horreur même! Voilà bien un goût qui dut paraître aux contemporains « bizarre et inconcevable ». C'est qu'on était peu familier encore avec les « sombres plaisirs d'un cœur mélan-

---

[1] *Nouvelle Héloïse*. Partie I, lettre 26.

colique », si peu familier que les termes mêmes manquaient pour caractériser ces sensations nouvelles. Un correspondant de Rousseau lui écrivait, à propos de la fontaine de Vaucluse : « C'est un endroit qui mérite d'être vu par vous, Monsieur, qui aimez tant les beautés du spectacle de la nature : il inspire une *horreur agréable* (1). » L'expression est jolie, mais l'assemblage même de ces deux termes présage une extension singulière du concept de beauté. Ce que Jean-Jacques prépare, ce n'est rien moins, en effet, qu'une révolution de l'esthétique. Aux rares occasions où il s'était trouvé en présence des spectacles naturels, le XVII^e^ siècle les avait appréciés selon leur conformité à un idéal *a priori*, cet idéal de rectitude, de symétrie, de noblesse qu'il cherchait à réaliser dans ses jardins. En se targuant de goûts plus larges, le XVIII^e^ siècle ne sera pas moins exclusif : il ne voudra connaître qu'une nature aimable et souriante, où l'herbe est tendre, les ombrages frais, les ruisseaux jaseurs, et où des bergers d'opéra-comique font paître des moutons enrubannés. Tout autre paysage est « bas » ou laid, et par suite indigne d'arrêter les regards. Mais voici qu'avec Rousseau le point de vue se déplace. Ce qu'il cherche dans le monde extérieur, ce n'est plus la conformité à un idéal abstraitement conçu, c'est, avant tout, la convenance du site à l'état d'âme du spectateur. Cette convenance existe-t-elle, le paysage, quel qu'il soit, charmera ce dernier. Nous voilà loin de l'abbé Batteux qui n'admettait que « l'imitation de la belle nature (2) ». C'est, en effet, la nature « laide » au sens classique du mot — c'est-à-dire : inculte, sauvage, « brute », comme dit Buffon — qui rentre dans la littérature par la porte dérobée de l'interprétation psychologique. C'est aussi, par voie indirecte, l'affirmation de la relativité du jugement esthétique et sa conséquence dernière : l'impressionnisme. Mais ces corollaires seront lents

---

(1) Cité par M. Ducros (*J.-J. Rousseau*, p. 209).

(2) *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746).

à se formuler explicitement. Le romantisme ne fera guère qu'exagérer jusqu'à l'absurde les droits du laid : aux environs de 1830, sa formule un peu simpliste se résume dans un vers du chœur des sorcières de *Macbeth :*

Le beau, c'est le laid, et le laid, c'est le beau (1).

Rousseau, à coup sûr, ne va pas aussi loin, mais sans lui on n'y fût pas allé, et c'est ce qu'il importe de souligner ici.

Moins sensible dans la confusion des doctrines, l'influence de Jean-Jacques apparaît clairement dans les procédés littéraires des romantiques. Cette relation affirmée par lui entre la nature et l'âme humaine, ils la rendront à la fois plus étroite et plus compliquée. Les nuances de sentiment trop délicates pour pouvoir s'exprimer en termes décolorés et abstraits, ils les rendront visibles par la comparaison de quelque site dont les teintes, en vertu d'un symbolisme ingénieux, s'apparieront à celles d'un état psychologique. De ces transpositions délicates naîtra le « paysage d'âme ». Il aura longue vie dans les romans d'autobiographie morale, si nombreux dans la première moitié du XIX^e^ siècle. C'est un des traits qui permet de suivre à la trace l'influence de Rousseau, de Senancour à Fromentin, et même au delà. Car il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que c'est, de nos jours, le maître du roman psychologique qui, pour l'avoir relevée dans un de ses « Essais », a fait l'étonnante fortune de la phrase d'Amiel : « Un paysage est un état de l'âme (2) ».

---

(1) Acte I, sc. I : « Fair is foul and foul is fair ».

(2) P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine.* Essai sur Amiel. Édition définitive. Paris, Plon, 1901, t. II, p. 283.

La citation complète est celle ci : « Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. » (*Fragment d'un Journal intime,* t. I, p. 55.)

Cf. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, t. II, p. 121.

N'allons pas croire, après cela, que Rousseau n'évoque la nature qu'au milieu de ses crises passionnelles et de ses désespoirs amoureux. A chaque instant, elle apparaît dans son œuvre, source de joies toujours nouvelles et de précieuses consolations. Quand, fugitif et déjà misanthrope, il cherche un asile dans l'île de Saint-Pierre, elle lui est accueillante et lui révèle les charmes de la plus douce des rêveries. Aussi bien le calme est-il propice à la méditation et au recueillement « dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrens qui tombent de la montagne (1) ». Ailleurs, la beauté même des sites ou l'imprévu des perspectives y mettait obstacle : « Je voulois rêver, écrivait Saint-Preux, et j'en étois toujours détourné par quelque spectacle inattendu (2) ». Seul à seul avec le calme de la solitude, Jean-Jacques se laisse aller tout entier à un ravissement berceur qu'il décrit avec enthousiasme. C'est une extase, un anéantissement délicieux, car aussi longtemps qu'il dure, « celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif... mais d'un bonheur suffisant, plein et parfait... : on se suffit à soi-même, comme Dieu (3) ». Rares délices dont il énumère les difficiles conditions : « Il faut que le cœur soit en paix, et qu'aucune passion n'en vienne troubler le calme. Il y faut des dispositions de la part de celui qui les éprouve; il en faut dans le concours des objets environnans. Il n'y faut ni un repos absolu, ni trop d'agitation, mais un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles (4). » Moyennant quoi le rêveur connaîtra une extase semblable à celle que Rousseau décrit si curieusement :

« Quand le soir approchoit, je descendois des cimes de l'île,

---

(1) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(2) *Nouvelle Héloïse*, Partie I, lettre 23.

(3) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(4) *Ibid.*

et j'allois volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeoient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenoit souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléoient aux mouvements internes que la rêverie éteignoit en moi, et suffisoient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. »

En forçant quelque peu la portée de ces lignes, on arrive aisément à faire de Jean-Jacques « le successeur des ascètes bouddhistes ». Et on a dénoncé avec insistance « le fol androgyne qui se couche sous l'univers comme pour en subir un immense frôlement [1] ». Que Rousseau soit cela, précise-t-on, « ses expressions mêmes le prouvent ». Voilà justement qui nous met en défiance : n'allons point prendre des métaphores au pied de la lettre. Mais admettons même que cette complaisance à se « jeter tête baissée dans le vaste océan de la nature » soit indicatrice d'une sensibilité exacerbée, morbide, si l'on veut. Avant d'en prendre prétexte pour condamner Jean-Jacques, que de points douteux resteraient à élucider! Car enfin on ne peut exiger de l'artiste que son organisation réalise la lourde santé de quelque solide gars des champs, dont la placidité participe de celle des bœufs qu'il suit tout le jour dans le sillon. Les ressorts de son système nerveux sont infiniment plus déliés, partant plus délicats. Cette manière d'engourdissement au sein des choses ne serait-elle pas, chez Jean-Jacques, comme la rançon de l'hyperesthésie de sa sensibilité? C'est une opinion qu'on pourrait défendre, car on a déjà relevé des rapports singuliers entre l'état d'hypnose et le processus de la création esthé-

---

[1] P. Lasserre, *Le romantisme français*, pp. 49 et 50

tique. Ainsi M. Paul Souriau a étudié, tout au long d'un gros volume, le rôle de la suggestion dans la genèse de l'œuvre d'art (1). Partout il la retrouve, et surtout dans les formes du lyrisme, qui n'ont d'autre but, à son estime, que de « nous amener à cet état de demi-sommeil lucide éminemment favorable à la contemplation esthétique (2) ». Mais nous ne voulons nous arrêter à discuter ici ni sa thèse ni ses conclusions. Relevons ce seul fait — et il est déjà caractéristique — que pareil livre ait pu être écrit et appuyé de témoignages venus des quatre coins de l'horizon littéraire et artistique. Mais voici qui est plus troublant encore. Un philosophe contemporain n'hésite pas à reconnaître, dans la production de cette sorte d'engourdissement passager, le but propre de tout effort esthétique. « L'objet de l'art, déclare-t-il, est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. » De là, la nécessité pour l'artiste de recourir à un ensemble de moyens toujours plus ou moins physiques pour nous amener à cet état psychique. « Dans les procédés de l'art, ajoute non moins catégoriquement M. Bergson, on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et, en quelque sorte, spiritualisée, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose (3). »

Toutes ces questions obscures encore, mais ici d'une importance capitale pour asseoir un jugement motivé, on ne se les pose pas un seul instant en faisant le procès de Jean-Jacques. Bien plus, on ne paraît même pas se douter qu'elles puissent être posées. Ceci ne suffit-il pas à découvrir tout ce qu'il y a d'artificiel et de violemment partial dans cette manière brutale

---

(1) P. Souriau, *La suggestion dans l'art*. Paris, Alcan, 1892.

(2) Page 51.

(3) H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Alcan, 1889, p. 11.

de camper devant la postérité le cas de Jean-Jacques Rousseau comme un rare phénomène de clinique?

Nous préférons, quant à nous, rappeler les paroles de Macaulay : « Les hommes extraordinaires, qui ont accompli quelque chose d'extraordinaire, ont droit à une mesure d'indulgence extraordinaire. » Et le grand critique qui, le premier, appliqua cette phrase à Rousseau, n'était sans doute pas suspect de folle tendresse pour le philosophe de Genève, s'il s'appelait Brunetière (1).

*
* *

L'amour de la nature prend, chez Rousseau, des formes multiples et singulièrement variées, et il y aurait danger à négliger l'une ou l'autre. Ce serait certes en réduire arbitrairement l'intensité et la portée que de n'y voir qu'un penchant au vague apaisant de la rêverie solitaire, ou encore une curiosité passionnée de botaniste misanthrope parcourant les champs « une loupe à la main et son *Systema naturæ* sous le bras (2) ».

Esprit religieux par essence, Jean-Jacques aperçoit distinctement Dieu dans la nature. Elle est le degré par où il s'élève à la conception d'un être suprême, dont les formules et les dogmes lui obscurcissent la notion. Elle est le temple aussi où, dans l'exaltation de l'enthousiasme, il évoque la Providence qui fait « ramper l'insecte et rouler les cieux (3) ». Encore enfant, il gravissait la colline et suivait le chemin des Charmettes à Chambéry pour y faire sa prière du matin, tout en contemplant « avec intérêt et volupté les objets champêtres... les seuls dont l'œil et le cœur ne se lassent jamais ». Et cette prière, il

---

(1) F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e^ siècle*, t. I, p. 55.

(2) *Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième promenade).

(3) *Nouvelle Héloïse*. Partie III, lettre 18.

nous l'assure, « ne consistoit pas en un vain balbutiement des lèvres, mais dans une sincère élévation de cœur à l'auteur de cette aimable nature dont les beautés étoient sous mes yeux. Je n'ai jamais aimé à prier dans la chambre ; il me semble que les murs et tous ces petits ouvrages des hommes s'interposent entre Dieu et moi. J'aime à le contempler dans ses œuvres tandis que mon cœur s'élève à lui (1) ».

Ainsi le cri d'admiration que lui arrachent les merveilles du monde visible lui est la plus décisive des raisons de croire. Raison si évidente et si claire à ses yeux qu'il lui semble impossible de rester incrédule au milieu de la nature. « Je comprends comment les habitans des villes, qui ne voient que des murs, des rues et des crimes, ont peu de foi ; mais je ne puis comprendre comment des campagnards, et surtout des solitaires, puissent n'en point avoir. Comment leur âme ne s'élève-t-elle pas cent fois le jour avec extase à l'auteur des merveilles qui les frappent (2) ? » Pour confondre les sceptiques, il suffit, croit-il, de leur ouvrir les yeux, et s'il arrive que des doutes l'assaillent, lui aussi, ils ne résistent point à l'éloquence persuasive des sites agrestes et des horizons champêtres. « Voyez cela, répliquait-il un jour à Mme d'Épinay, voyez cela : le lever du soleil, en dissipant la vapeur qui couvre la terre et en m'exposant la scène brillante et merveilleuse de la nature, dissipe en même temps les brouillards de mon esprit. Je retrouve ma foi, mon Dieu, ma croyance en lui ; je l'admire, je l'adore et je me prosterne en sa présence (3). »

Si la nature crie ainsi à toutes les âmes le nom de son auteur, comment se peut-il faire qu'il y ait des incrédules ? Une seule explication est possible pour Rousseau : le sceptique est insensible aux merveilles du monde visible ; ses oreilles prévenues

---

(1) *Confessions*. Partie I, livre 6.

(2) *Confessions*. Partie II, livre 12.

(3) Mme d'Épinay, *Mémoires*, édit. Boiteau, t. I, p. 394.

sont sourdes à l'hymne triomphal que chante l'univers à la louange du Créateur. Ainsi va-t-il du mari de Julie, à en croire celle-ci : « Le spectacle de la nature, si vivant, si animé pour nous, est mort aux yeux de l'infortuné Wolmar, et, dans cette grande harmonie des êtres où tout parle de Dieu d'une voix si douce, il n'aperçoit qu'un silence éternel (1). » Explication simpliste, peut-être, mais qui indique bien à quel point l'admiration passionnée de la nature est, chez Rousseau, la source toujours vive du sentiment religieux. C'est chez lui une effusion enthousiaste, spontanée et débordante. Rien qui rappelle moins les déductions d'une apologétique froidement raisonnante. Le vicaire savoyard a beau aligner les arguments, c'est d'enthousiasme qu'il parle, et voilà le secret de sa force de persuasion. Du reste, pendant que son disciple l'écoute, il voit la vallée du Pô dessiner à ses yeux, comme en une large fresque, les lignes d'un paysage à la fois délicieux et imposant, qui a bien son éloquence, lui aussi : « Dans l'éloignement, l'immense chaîne des Alpes couronnoit le paysage; les rayons du soleil levant rasoient déjà les plaines, et, projetant sur les champs, par longues ombres, les arbres, les côteaux, les maisons, enrichissoient de mille accidens de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étaloit à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens (2). »

Le prestige du décor venait faciliter singulièrement les voies au vicaire déiste. Aussi bien celui-ci n'était-il pas un apologiste ordinaire. « Je croyois, dit Rousseau, entendre le divin Orphée chanter les premiers hymnes et apprendre aux hommes le culte des dieux. » Pas de « discours savans ni de profonds raisonnemens ». Il ne démontre pas Dieu en alignant des syllogismes : « Je le vois, ou plutôt je le sens », s'écrie-t-il. L'évi-

---

(1) *Nouvelle Héloïse*. Partie V, lettre 5.

(2) *Émile*. Livre IV.

dence de sa présence éclate irrésistiblement pour lui dans le spectacle de la nature. Même il n'admet pas qu'on tente d'évaluer sa sagesse et d'énumérer ses merveilles : « J'ai lu Nieuwentit, déclare-t-il, avec surprise, et presque avec scandale. Comment cet homme a-t-il pu vouloir faire un livre des merveilles de la nature qui montrent la sagesse de son Créateur? Son livre seroit aussi gros que le monde qu'il n'auroit pas épuisé son sujet; et sitôt qu'on veut entrer dans les détails, la plus grande merveille échappe, qui est l'harmonie et l'accord du tout ». Rappelons qu'un autre écrivain, quelque quarante ans plus tard, lira à son tour Nieuwentijt, mais loin d'être surpris ou scandalisé des démonstrations du médecin hollandais, il se plaira à en mettre quelques-unes en belle prose poétique pleine de nombre et d'images. Mais qu'eût pensé Rousseau du *Génie du Christianisme?* Même abstraction faite des dissentiments dogmatiques, il est permis de croire qu'il n'y eût guère applaudi. Et ceci signale la différence essentielle entre ces deux esprits : l'un peu religieux de nature, attiré au christianisme par les éléments de beauté qu'il découvre dans les rites, rejoint le chemin de la croyance par le sentier de l'esthétique; l'autre, au contraire, ayant au plus haut degré le sens du divin, aperçoit sans peine le Créateur dans la nature, le sent présent dans les moindres actions de l'homme et surtout dans les splendeurs du monde qui l'entoure. Pour lui déjà, Dieu « est éperdument ». (V. Hugo.) Partout il est visible, partout il se révèle. C'est pourquoi la philosophie de la *Profession de foi* est, comme le remarquait Brunetière, une philosophie de la Providence. C'est pourquoi aussi, dans la ferveur de son enthousiasme, Rousseau célèbre l'Être-Suprême avec une chaleur d'accent et une sincérité dont il n'était pas d'exemple peut-être depuis les temps du psaume *Cœli enarrant*.

*
* *

Il resterait à dire un mot des procédés descriptifs de Rousseau

paysagiste. Ses sites sont rarement des tableaux achevés; des esquisses plutôt, mais des esquisses de maître, où quelques coups de crayon suffisent à suggérer un ensemble admirable et complexe. Peu de couleurs. On a pu avancer, sans trop de hardiesse, que les paysages de la *Nouvelle Héloïse* étaient « monochromes ». De fait, le vert du feuillage est souvent seul indiqué. Plus rarement le contraste un peu heurté de deux teintes bien accusées a frappé l'œil de l'écrivain qui les rend d'un pinceau discret. Nous voyons les contrevents *verts* se détacher sur la façade *blanche* de la petite maison de ses rêves; l' « *or* des genêts » trancher sur la « *pourpre* des bruyères »; ou encore le soleil couchant teinter de *rose* les cimes *blanches* des Alpes et laisser sa trace au ciel dans des vapeurs *rouges* réfléchies par les eaux. Surtout, il est attentif aux jeux de lumière dont le scintillement semble fasciner son regard, et Saint-Preux, dans sa promenade nocturne sur le Léman, note le « scintillement argenté » dont l'eau brille autour de lui. Rousseau parfois trouve ainsi, comme d'instinct, l'expression pittoresque; il ne la cherche point avec effort. Le plus souvent même, il se contente de l'indication plus vague de l'impression. Chez lui, un bocage est simplement « délicieux », un site « riant et champêtre ». Et ce qu'il y a de merveilleux, c'est que l'imprécision même de ces épithètes désuètes et usées n'empêchera pas bien des passages de donner l'intuition saisissante de la « chose vue ».

C'est que, d'abord, ces paysages, même sommairement esquissés, sont toujours nettement situés. C'est Vevey, avec, à l'horizon, le « Jura majestueux »; c'est Clarens, c'est Chambéry; ce sont les gorges de la route des Échelles ou les bords du lac de Bienne. Nul de ses sites qui n'ait son nom, et rien ne persuade mieux de leur parfaite réalité. Nous n'en sommes plus au décor imprécis et banal, cadre obligé de toutes les fadeurs bucoliques.

Essayez maintenant de détacher les paysages du récit. Dans la plupart des cas, vous n'y parviendrez point. Il n'est guère

possible de lire Rousseau comme les gens pressés lisent Balzac : en sautant les descriptions. C'est qu'elles ne sont pas là simple ornement, surajouté à la narration : au contraire, elles font corps avec elle, et si on la retranche, il restera bien des traits descriptifs, mais dépouillés de leur signification et de leur portée. Jean-Jacques ne décrit pas, en effet, par virtuosité. Son esprit, qui répugne à l'abstraction psychologique, ne saisit la vie que sous des aspects concrets, suggérés, la plupart du temps, par ses propres souvenirs. Il voit l'homme, comme on l'a dit, par le dehors, et il nous force à le voir comme lui. Aussi action et milieu sont si intimement liés dans son œuvre que l'une ne peut se concevoir sans l'autre.

Mais surtout le charme inexprimable de ces tableaux de la nature est dans l'intensité de vie qui s'en dégage. On les sent tracés avec une émotion profonde et, après plus d'un siècle, cette émotion reste communicative. Les jours heureux et paisibles passés dans la demeure patriarcale du pasteur Lambercier, les fraîches délices des Charmettes, où fleurissait la pervenche, les joies printanières de l'Ermitage, avec ses rossignols, ses ruisseaux et ses grands bois, tout ce passé parfumé de senteurs agrestes revit dans les pages inimitables des *Confessions*. C'est qu'ils sont indiciblement chers à Rousseau, ces aspects familiers à son enfance, à sa jeunesse, ou à ses rares heures de félicité reposante et sans amertume. A l'idée seule qu'il lui faudrait renoncer à les revoir jamais, c'était en lui comme un déchirement :

« O lac sur les bords duquel j'ai passé les douces heures de mon enfance ! Charmant paysage où j'ai vu pour la première fois le majestueux et touchant lever du soleil; où j'ai senti les premières émotions du cœur, les premiers élans du génie devenu depuis trop impérieux et trop célèbre; hélas ! je ne vous verrai plus ! Ces clochers qui s'élèvent au milieu des chênes et des sapins, ces troupeaux bêlans, ces ateliers, ces fabriques, bizarrement épars sur des torrens, dans des précipices, au haut des rochers ; ces arbres vénérables, ces sources, ces prai-

ries, ces montagnes qui m'ont vu naître, elles ne me reverront plus [1]. »

Page émouvante, où éclate l'absolue sincérité du sentiment qui l'attachait à ces paysages évocateurs de tendres souvenirs. Car s'il est arrivé, depuis, que la nature a été peinte avec plus de détail, plus de couleur, plus de réalisme incisif, jamais peut-être elle n'a été tant aimée.

---

(1) *Lettre* du 27 mai 1775 à M. le prince de Beloselski.

## CHAPITRE II.

### La poésie descriptive et la querelle des Jardins.

I. De la poésie descriptive et du genre d'intérêt qu'elle peut encore présenter. — II. Les modèles : Virgile et Thomson. — Les initiateurs : Delille et *les Jardins;* Saint-Lambert et *les Saisons*. — III. L'apogée du genre descriptif. — IV. La querelle des jardins : jardins français, jardins anglais, jardins chinois. — V. Poésie des ruines et poésie des tombeaux. — VI. Le déclin de la poésie descriptive.

A ne s'en rapporter qu'aux titres des œuvres littéraires parues en France de 1760 à 1820, on pourrait croire que, durant cette longue période, le sentiment de la nature trouve son expression dans une étonnante efflorescence poétique. Ce ne sont que « Saisons » et que « Jardins », et sur ces thèmes-là, des poètereaux, surgissant de partout, essaient d'innombrables variations. Jamais, semble-t-il, les écrivains ne se sont autant préoccupés de la nature. Les uns en font, après Lucrèce, le sujet de vastes poèmes à ambitions philosophiques ; plus modestes, d'autres se contentent de célébrer les *Fleurs* ou les *Oiseaux de la Ferme* ou le *Potager*. Mais, dans ses aspects les plus imposants ou les plus humbles, c'est toujours le monde visible qu'ils entreprennent de chanter.

On sait, par malheur, ce que vaut toute cette littérature, et l'erreur serait plaisante d'y chercher quelque sincérité d'inspiration, quelque vérité d'expression saisissante ou suggestive. A relire aujourd'hui ce lourd amas de poèmes dont le temps a jauni les pages, on se convainc aisément qu'il n'est rien de plus froid, de plus vide, de plus artificiel — ni aussi de plus mortellement ennuyeux.

Le phénomène n'en est que plus curieux, qui prolonge pendant près de soixante ans la vie anguissante d'un genre que son

défaut absolu de sincérité paraissait vouer à une mort précoce. Puis, si la poésie descriptive n'est pas parvenue, dans ce laps de temps, à doter les lettres françaises, je ne dirai pas d'une œuvre de talent, mais simplement d'une œuvre lisible, elle ne laisse pas cependant d'avoir exercé une certaine influence sur l'orientation du goût public. En associant sans cesse le nom de la nature à leurs élucubrations, les descriptifs ont contribué à détourner des choses champêtres. On s'est accoutumé à ne plus voir la campagne qu'à travers leur sentimentalisme larmoyant ou leur fadeur énervante, et cela pouvait suffire à ruiner pour une génération le goût des spectacles naturels. Longtemps après eux, les écrivains qui se hasarderont dans la description sentiront peser sur leurs épaules la lourde charge des *Œuvres poétiques* de Delille et de son école. A certaine date, l'abbé Virgile sera un ancêtre gênant, que personne ne voudra avouer. Au fort de la bataille romantique, l'un des camps en fera le type achevé du poète classique et l'autre dénoncera en lui le père putatif des novateurs. Égales préventions!

Cette influence réelle mais, si l'on peut dire, toute « négative », il convient de l'évaluer ici. La littérature descriptive a, par suite, droit à une place dans notre exposé. Dans les pages précédentes, nous avons assisté à la naissance du sentiment de la nature dans la littérature française. Les descriptifs nous réservent d'autres spectacles. Ils vont nous montrer ce sentiment, à peine parvenu à s'exprimer, se déformant dans la masse compacte de leurs alexandrins alignés en bataille. Suivre le détail de cette « régression » présentera peut-être un certain intérêt. Ce sera, en tout cas, la raison — et l'excuse — de cette manière d'étude de tératologie littéraire.

*
* *

Deux noms servirent, au début, à la fois de garants et de modèles aux initiateurs de la poésie descriptive en France. Le premier est celui de Virgile, le Virgile des *Géorgiques*, dont les

hexamètres du P. Vanière avaient déjà tenté de faire revivre la manière, à l'époque où on lisait encore les vers latins (1). Le second est celui de l'Anglais Thomson. Poète de talent, l'auteur des *Saisons* avait vu, senti et rendu la nature avec une fidélité remarquable. Ses descriptions, pleines d'une sympathie sincère, paraissaient aux contemporains infiniment plus vibrantes et colorées qu'à nos yeux prévenus et blasés. Le monde des choses visibles se peignait dans ses vers avec un pittoresque et un relief d'autant plus saisissants que les personnages des épisodes restaient les fades bergers de l'idylle ou le « vertueux laboureur » dont le sentimentalisme à la mode devait conserver précieusement le type stylisé (2). Dès 1759, M^me^ Bontems avait donné une traduction de son poème. Elle avait fait relativement peu de bruit. Les recueils y avaient consacré des notices assez brèves, où perce un étonnement qui n'est pas de l'admiration, et Grimm, dans quelques lignes passablement dédaigneuses de ton, s'était plaint de ce que le poème devînt « monotome et fatigant » à force d'être « riche et fleuri (3) ».

L'heure n'était pas encore venue pour les descriptifs; il s'en fallait même de quelque dix ans. Pour trouver le genre en possession d'une réputation et d'une vogue qui, dès lors, vont grandissant, il nous faut, en effet, attendre 1769. Cette année-là apporta, sinon une ample moisson de poèmes, du moins les deux œuvres qui allaient fixer le genre et servir de modèles à toute la génération suivante. L'une portait le nom de certain abbé Delille, encore à peu près inconnu et à qui elle allait assurer du coup une brillante renommée et une fortune rapide,

---

(1) *Prædium rusticum*. Paris, 1707 et 1730.

(2) Voir le beau livre de M. Léon Morel : *James Thomson, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1895.

(3) *Correspondance littéraire*, 15 juin 1760. Sur la vogue de Thomson en France, voir Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII^e^ siècle*, leçon XXV, et, *contra*. J. Texte, *ouvrage cité*, pp. 356 sqq.

et c'était, comme on sait, sa version des *Géorgiques*. L'autre était la traduction — ou mieux la réfection — des *Saisons*, dont Saint-Lambert s'avouait l'auteur. Grand fut le succès de ces deux œuvres. La critique se trouva presque unanime à les accueillir avec enthousiasme. Clément eut beau présenter de sévères observations, on ne le suivit guère. « Le serpent de Dijon s'est cassé les dents à force de mordre les deux meilleures limes que nous ayons », constatait Voltaire. Et lui-même vengeait bien les deux auteurs des dédains de l'acrimonieux critique, puisqu'il n'hésitait pas à proclamer leurs œuvres « les deux meilleurs poèmes qui aient honoré la France après l'*Art poétique* [1] ».

Mais y avait-il, dans ces deux ouvrages, quelque trace d'un amour réel de la nature? Et, d'abord, quel était le dessein de leurs auteurs? Voulaient-ils ramener leur temps vers des spectacles et des joies dont le goût paraît lui avoir été singulièrement étranger? Nullement. Le *Discours préliminaire* que Delille écrivait pour ses *Géorgiques* révélait tout le plan du sage abbé. Il commençait par remarquer que jamais moment n'avait été plus favorable à un poème sur l'agriculture. « Cette matière est devenue l'objet d'une foule de livres, de recherches et d'expériences. Dans toutes les parties du royaume, je vois s'élever des sociétés d'agriculture. On a imaginé de nouvelles façons de labourer et de semer. Plusieurs citoyens ont eu la générosité de sacrifier des arpens de terre et des années de récolte à des essais sur l'économie rurale... La mode a disputé à la philosophie l'honneur d'ennoblir ce que le luxe et l'orgueil avaient longtemps avili, et la théorie de cet art occupe presque autant de têtes dans les villes que la pratique exerce de bras dans les campagnes. » Il disait vrai : on était alors en pleine période d'*agromanie*. Le héros du jour était Triptolème, et Voltaire lui rendait son culte en cultivant son domaine de Ferney. Déjà

---

(1) *Lettre à l'Académie*. 772.

Galiani roulait dans sa tête son fameux *Dialogue sur le commerce des blés*, qui devait paraître l'année suivante, dûment corrigé par Diderot. Delille voulait, lui aussi, contribuer à ce mouvement de philanthropie qui tournait l'attention des grands vers les occupations champêtres; et il traduisit Virgile. Car il importe de noter qu'il écrivait dans un but d'utilité pratique : il ne doutait pas que ses *Géorgiques* ne devinssent, pour l'agriculteur, le plus exact et le plus précieux des vade-mecum. Est-il rien qui peigne mieux son ignorance naïve de la campagne et de ses travaux? Le bon sens aigu de Voltaire se rebellait contre pareille idée et il protestait « qu'il se croirait même en conscience obligé de faire restitution aux paysans de ses villages, s'il les invitait à cultiver la terre en Suisse comme on la cultivait près de Mantoue [1] ».

Moins naïf que son émule, et plus ambitieux peut-être, Saint-Lambert ne se méprenait point jusqu'à écrire pour le véritable « agriculteur ». Et même il se souciait peu d'être lu par lui. Poète-philosophe, il s'adressait à un autre public. Voltaire le louait « d'avoir moins parlé aux simples cultivateurs qu'aux seigneurs des terres qui vivent dans leur domaine [2] ». C'est que son but était moral et non didactique. Il voulait inspirer à la fois l'amour de la campagne et l'humanité pour ceux qui la cultivent. Comment n'aimerait-on pas les champs? Ne sont-ils pas le séjour privilégié des âmes innocentes et tranquilles? Ne donnent-ils pas la félicité à ces cœurs purs qui, loin des préjugés de l'orgueil et de la dépravation des mœurs, passent leurs jours à exercer en paix ce que l'emphase du siècle appelait « le premier et le plus utile des arts »? Voilà surtout ce que Saint-Lambert voyait dans la campagne. Sans doute, il feignait, devant ses aspects pittoresques, un enthousiasme débordant. Ne fallait-il pas, bon gré mal gré, reproduire quel-

---

(1) *Lettre* à M. Rosset (22 avril 1774).

(2) *Lettre* à M. Dupont (7 juin 1769).

que chose des longues descriptions de son modèle? Nous aurons à dire à quel point il le trahit, et comment son inintelligence gâte les tableaux délicats du coloriste écossais. Constatons seulement ici que le côté sentimental a toutes les préférences du traducteur. Il y avait déjà, dans l'œuvre de Thomson, plus d'un passage infecté de sensiblerie; ce sont ceux-là que Saint-Lambert reprit en en renforçant les traits. Dans l'économie du poème anglais, cette tendance, visible surtout dans les épisodes, n'était guère qu'une concession au goût du temps; l'imitateur fit si bien que l'œuvre française fut, d'un bout à l'autre, imprégnée d'un humanitarisme fatigant et creux. Rien de plus curieux, par exemple, que l'étrange transformation imposée à l'épisode de Damon et Musidora. Dans Thomson, c'était un tableau inspiré de Spenser, un peu païen et voluptueux peut-être, mais où ne perçait, à coup sûr, aucune intention philosophico-moralisante. Saint-Lambert changea tout cela. Ce ne fut plus la simple histoire, joliment racontée, d'une bergère surprise au bain par son berger indiscret. Au lieu d'un amant, nous en eûmes deux : Lucas, un vrai berger, et Damon, un jeune seigneur libertin

Comblé dans les cités des faveurs de l'amour.

Et voilà une rivalité qui tourne au conflit « social ». Ce n'est pas tout : on voit intervenir la foule des vertueux villageois, et le non moins vertueux « ministre sacré » de la paroisse. La scène du bain devient un guet-apens prémédité par Damon, qui n'épargne Lise que touché par ses larmes et ses prières et

Quoiqu'infecté des mœurs d'un siècle corrompu.

Tout finit bien : Damon marie Lucas à sa bergère et fait les frais de la noce. Et tout le monde pleure, et tout le monde est heureux, et tout le monde bénit le bienfaiteur, et le lecteur « sensible », doucement remué, devait lui aussi pleurer, être

heureux et bénir M. de Saint-Lambert qui lui ménageait de si délicieuses émotions (1).

Qui n'aperçoit, dans la trame du récit, le fil grossier de l'intention moralisatrice et prédicante, qui avait déjà produit « Le droit du Seigneur »? Voltaire reconnut son sang, et il n'hésita pas à placer le copiste bien au-dessus du modèle. Thomson se bornait à peindre; plus philosophe, Saint-Lambert enseigne aux grands à « enrichir leurs vassaux, encourager leurs mariages et être heureux du bonheur d'autrui, loin des insolentes rapacités des oppresseurs ». Et même il « s'élève contre ces oppresseurs avec une liberté et un courage respectables (2) ». Voilà sans doute la raison profonde d'une prédilection qui faisait écrire Voltaire, et fort sérieusement, à l'emphatique et sec traducteur : « Pourquoi citez-vous Thomson? C'est le Titien qui loue un peintre flamand (3). » Aussi bien pouvait-on prévoir à Ferney qu'un temps viendrait qui préférerait, à la richesse un peu froide du grand Vénitien, le réalisme pittoresque et minutieux des petits maîtres des Flandres?

Préoccupations d'utilité didactique, soucis de prédication humanitaire et philosophique, tout cela entrait pour beaucoup,

---

(1) Voir, pour plus de détails, L. Morel, *Op. cit.*, pp. 376-381.

(2) *Lettre* citée à M. Dupont.

(3) *Lettre* du 7 mars 1769. — Les appréciations élogieuses de Saint-Lambert sont fort nombreuses dans l'œuvre de Voltaire. Outre les raisons de vanité — il était fort loué dans le poème — et de prosélytisme philosophique, le patriarche de Ferney avait encore, pour l'exalter, ce que Sainte-Beuve appelle des « motifs de revanche délicate ». (Voir *Causeries du lundi*, t. XI, p. 105.) On lit notamment : « L'ouvrage de M. de Saint-Lambert me paraît, à divers égards, fort au-dessus du siècle où nous sommes. Il y a de l'imagination dans l'expression, du tour, de l'harmonie, des portraits attendrissans et de la hauteur dans la façon de penser. » (*Lettre* à M. de la Harpe, du 10 mars 1769.) Et encore : « Il faut que je fasse tout ce que Saint-Lambert a si bien décrit... *Les Saisons* de Saint-Lambert m'ont rendu la campagne encore plus précieuse. » (*Lettre* à Mme du Deffand, de mars 1769.) — Cf. aussi l'*Épître à Boileau* et l'*Épître dédicatoire de la tragédie de Don Pèdre.*

sans doute, dans le dessein des poètes descriptifs. Mais il y eut aussi chez eux des ambitions plus strictement littéraires. Un fait les avait frappés : l'indéniable décadence en France de tout genre de poésie autre que le genre dramatique. Une place était à prendre à côté de la tragédie et de la comédie : à les en croire, le poème descriptif devait l'occuper et enrichir une littérature qui, sans cela, risquait fort de devenir exclusivement « prosaïque ». Delille convenait que ses *Georgiques* ne présentaient pas l'intérêt d'un poème dramatique. « Mais, ajoutait-il, serait-il raisonnable de l'exiger? Qu'il me soit permis de remarquer ici que le goût exclusif de nos auteurs pour ce genre leur inspire un dédain injuste pour les autres; et c'est un véritable malheur pour notre littérature. Les Anglais, plus sensés que nous, encouragent tous les genres de poésie; aussi ont-ils des poèmes agréables sur toutes sortes de sujets, et une littérature infiniment plus variée que la nôtre (1). » Son entreprise ne pouvait manquer de donner plus de « richesse » et de « force » à une langue restée timide et indigente; la nature allait lui ouvrir un monde nouveau dont elle pourrait « rapporter des richesses sans nombre ». On sait ce qu'il advint : elle en rapporta la périphrase. La pauvreté que déplorait Delille n'en était pas moins réelle : mais, loin de remédier au mal, il l'aggrava. D'autres écrivains avaient signalé déjà l'indigence du vocabulaire. Voltaire, dans son *Discours de réception* (1746), avait élevé des plaintes fort semblables et s'était demandé si des *Géorgiques* françaises étaient possibles (2). Au moment même où, par son panégyrique des

---

(1) *Géorgiques*. Discours préliminaire.

(2) « Comment pourrions-nous aujourd'hui imiter l'auteur des *Géorgiques*, qui nomme sans détour tous les instruments de l'agriculture? A peine les connaissons-nous, et notre mollesse orgueilleuse, dans le sein du repos et du luxe de nos villes, attache malheureusement une idée basse à ces travaux champêtres et au détail de ces arts utiles... Si nos bons poètes avaient su exprimer heureusement les petites choses, notre langue ajouterait aujourd'hui ce mérite, qui est très grand, à l'avan-

*Saisons*, il semblait démentir son scepticisme d'antan, Diderot reprenait la question : La langue française est-elle capable de se plier au détail de l'économie rustique? « J'ai peine à le croire » déclarait-il. Et il s'en expliquait : « Nous n'avons jamais été un peuple purement agricole; notre idiome usuel n'a point été champêtre. » L'agriculture a bien sa langue technique, mais elle ne se parle pas hors des villages, et, par suite : « un poème où toutes ces expressions rustiques seraient employées aurait souvent le défaut de manquer d'harmonie, d'élégance et de dignité (1) ».

N'insistons pas. Nous n'avons pas, au surplus, à suivre ici les destinées de cette tentative d'enrichissement de la langue littéraire, et nous savons comment elle aboutit au plus lamentable échec. Mais il importait de souligner tout ce qu'il y avait d'artificiel et de voulu dans cette éclosion soudaine de poésie descriptive qui pourrait à distance, faire illusion. Rien de moins spontané : toute cette froide littérature ne répondait à aucun besoin de la sensibilité ou de l'imagination. Au contraire, elle ne s'expliquait et, aux yeux mêmes des contemporains, ne se justifiait que par le triple dessein utilitaire de ses auteurs responsables. Les « agromanes » durent être charmés par des ouvrages qui, tels les *Géorgiques*, devaient leur fournir, en alexandrins solennels et ingénieux, les règles pratiques de l'agriculture. Les philosophes se plurent à retrouver dans les *Saisons*, parmi un fatras de déclamations philanthropiques et d'éloges pompeux de la vertu champêtre, comme les échos d'idées et de conceptions qui leur étaient chères. Et, en tout cas, les gens de lettres durent

---

tage d'être devenue la première langue du monde pour les choses de la conversation et pour l'expression du sentiment Le langage du cœur et le style du théâtre ont entièrement prévalu. Ils ont enrichi la langue française, mais ils en ont resserré les agréments dans des bornes un peu trop étroites. » (*OEuvres*, édit. Garnier. t. XXIII, p. 208.)

(1) *Observations sur les Saisons*, dans la *Correspondance littéraire* de Grimm. Février 1769.

suivre avec quelque intérêt une innovation qui s'annonçait réformatrice du vocabulaire poétique et introductrice de genres nouveaux.

C'est ce qui explique le nombre relativement élevé de ces œuvres de longue haleine qui se succédèrent en quelques années. Aussi bien l'élan était donné, et le troupeau des imitateurs pouvait venir. Ils ne manquèrent pas. Les poèmes d'un Rosset ou d'un Bernis sont par trop insignifiants pour qu'on les réveille d'un oubli mérité. Les *Mois* (1779) firent plus de bruit. Roucher y suivait scrupuleusement la recette donnée par les maîtres. On retrouvait dans ses vers la fadeur élégante et même la pointe de polissonnerie que requérait le goût du temps. On pouvait même y relever l'allusion obligée à la question du commerce des blés, sous la forme d'une apostrophe à Turgot (1). Lui aussi avait pillé Thomson et devait bien en convenir (2). Lui aussi sacrifiait à l'esprit philosophique, et les horreurs de la Sainte-Barthélemy étaient évoquées dans une longue tirade à l'Ombre de la France calquée — qu'en eût dit Racine? — sur le songe d'Athalie (3). Tout cela faisait une œuvre emphatique et froide d'écolier laborieux, « le plus beau naufrage littéraire du siècle » devait dire Rivarol. Après l'avoir lu patiemment, il faut bien souscrire au jugement sévère de Buffon. « Je ne suis pas poète, écrivait-il à M^me^ Necker, mais j'aime la belle poésie; j'habite la campagne, j'aime les jardins, je connais les saisons et j'ai vécu bien des mois; j'ai donc voulu lire quelques chants

---

(1) Chant I.

(2) « J'ai souvent emprunté des *Saisons* de Tompson (*sic*) des images, des vers et même des tableaux entiers sans en avoir averti dans les *Remarques*. Je croyais cet aveu inutile, parce que, la traduction du poète anglais étant dans les mains de tout le monde, il n'était pas vraisemblable qu'on me supposât l'intention de déguiser mes emprunts. Cependant, comme il est prudent de prévenir quelquefois les inculpations, mêmes les plus gratuites, j'avoue que j'ai pris dans Tompson tout ce que j'ai cru y voir à ma bienséance. » (Chant X, *Remarques*.)

(3) Chant VI.

de ces poèmes si vantés des *Saisons*, des *Mois* et des *Jardins*. Hé bien, ma discrète amie, ils m'ont ennuyé, même déplu jusqu'au dégoût, et j'ai dit dans ma mauvaise humeur : Saint-Lambert au Parnasse n'est qu'une froide grenouille, Delille un hanneton et Roucher un oiseau de nuit (1). »

Rien cependant n'était capable d'arrêter la fureur descriptive, et les disciples se précipitaient en foule sur les pas des maîtres. Ils les suivaient fort docilement, d'ailleurs, et rien ne ressemble plus à un poème descriptif qu'un autre poème descriptif. A peine peut-on relever de l'un à l'autre, outre le plus ou moins de virtuosité dans le maniement de l'alexandrin, quelques nuances ou quelques pensées nouvelles. L'influence de Gessner, par exemple, ne fut pas sans laisser quelques traces dans cette poésie. Les paysanneries étaient à la mode, mais les bergers atrocement fades dont Fontenelle avait fixé le type ne répondaient plus au goût public. On avait beau ignorer presque tout de la vie réelle des champs, ces vagues personnages d'églogues étaient d'une fausseté par trop criante. A la place de leur amabilité raffinée, on eût voulu, malgré tout, un peu plus de naïveté. Par dégoût de Fontenelle, Diderot en était revenu à Théocrite : « J'aime mieux Virgile que Fontenelle, écrivait-il, et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux ; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai et bien loin de l'afféterie de l'autre (2). » Mais c'est en Gessner que la plupart trouvaient la satisfaction de leurs aspirations champêtres. Il est vrai qu'il était traduit par d'habiles gens qui n'avaient point ménagé les

---

(1) *Correspondance inédite*, publiée par H. Nadault de Buffon, t. II, p. 139.

(2) *Pensées détachées*. (Œuvres, édit. Assézat, t. XII, p. 75.) — Dans son *Salon de 1765*, il disait à propos des *Pastorales* de Boucher : « Ce sont quatre petites églogues à la Fontenelle. Peut-être les mœurs de Théocrite ou celles de Daphnis et Chloé, plus simples, plus naïves, m'auraient intéressé davantage. Tout ce que font ces bergers-ci, les miens l'auraient fait; mais le moment d'auparavant ils ne s'en seraient pas doutés, au lieu que ceux-ci savaient d'avance ce qui leur arriverait; et cela me déplaît... »

adroites retouches pour l'adapter au goût régnant. C'est ainsi que l'honnête libraire de Zurich et ses vertueux bergers répandirent en France la sentimentalité niaise qui fleurit mieux qu'ailleurs dans la serre chaude de la poésie descriptive. Au frontispice des *Eglogues*, un traducteur mettait le portrait du poète suisse avec ce quatrain qui exprimait bien le sentiment général :

Des bois mystérieux, des vallons solitaires,
Il nous fait envier le paisible Bonheur,
D'une grâce naïve embellit ses Bergères
Et prête à ses Bergers les vertus de son cœur.

C'est de lui surtout qu'on apprenait l'art de mêler à doses égales le pittoresque et le sentiment (1). De là, à côté de tableaux de la nature, des épisodes attendrissants. Il n'y a guère de poème qui n'ait sa tirade sur le capitaine Cook, que l'on n'attendait pas en cette affaire. Peu s'en fallut que l'éloge funèbre du brave marin ne devînt partie obligée du poème descriptif, comme un songe dans la tragédie ou une tempête dans l'épopée, selon la formule du P. Le Bossu.

*
* *

Virgile, Thomson, Gessner, telles sont les sources où le XVIII[e] siècle à son déclin va puiser ses peintures du monde sensible. Quant à aller rafraîchir sa vision et retremper son talent au sein de la nature même, jamais idée aussi saugrenue ne vint à l'esprit d'aucun poète de l'époque. « Plus nos poètes s'éloignent de la nature, plus ils s'obstinent à la chanter », remarquait finement Grimm (2). Si faux et artificiel que fût le genre, si dénués de véritable inspiration que se montrassent les écrivains, la poésie descriptive survécut à la Révolution. Aux plus sombres jours de la Terreur, elle continua à jouir de la

(1) Voir sur *Gessner en France* la belle étude de M. Baldensperger (Revue d'histoire littéraire de la France, 1903, pp. 445 sqq.)

(2) *Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, t. XII, p. 191.

vogue. Ces œuvres n'étaient-elles pas toutes plus ou moins teintées de philosophisme sentimental ou de facile philanthropie? Mme Roland n'était-elle pas lectrice enthousiaste de Thomson? Dans les sanglantes tempêtes de la politique, le fade idéal de vertu et de bonheur champêtres était comme un à-part-soi de rêve doré où l'on se réfugiait pour oublier la réalité. A Trianon même, on ne fit pas autant d'idylles et d'églogues, où les aimables bergers chantent la paix des champs et les joies pures d'un cœur vertueux. Au lieu de les soumettre à l'approbation souriante de Marie-Antoinette, on les dédiait à la Nation, et tout était dit. Delille cependant continuait, dans les loisirs de l'émigration, sa laborieuse production poétique, et même avant de rentrer en France, il publiait l'*Homme des champs* (1800). Mais cette fois, il avait définitivement fait école : toute une pléiade de disciples suivait à la trace le glorieux abbé; ils s'appelaient Chènedollé, Fontanes, Castel, Michaud, Esménard, Campenon, pour ne citer que les plus connus.

Du Directoire à la fin de l'Empire, il n'y eut guère d'année qui n'apportât son grand poème descriptif (1). Dans l'effrayante

(1) En voici une liste incomplète, mais déjà suggestive :

1796. François de Neufchateau, *Les Vosges.*
Murville, *Les Saisons sous la zone tempérée.*
1797. Castel, *Les plantes.*
1798. Boisjolin, *La forêt de Windsor.* (Trad. de Pope.)
1800. Delille, *L'homme des champs.*
1802. Lalanne, *Le potager.*
1803. Michaud, *Le printemps d'un proscrit.*
Duault, *Les Saisons.*
1804. Lalanne, *Les oiseaux de la ferme.*
1805. Castel, *La forêt de Fontainebleau.*
Esménard, *La navigation.* (En huit chants; refait l'année suivante en six chants.)
1806. M.-J. Chénier, *La promenade.*
1808. De Houdan-Deslandes, *La nature sauvage et pittoresque.*
1809. Campenon, *La maison des champs.*
Delille, *Les trois règnes.*

disette poétique qui signale tout le premier Empire, ces rimeurs ennuyeux régnèrent sans conteste, et Delille fut roi à tous. Sa mort fut un deuil national, et il n'y eut pas d'honneur que l'on ne rendît à celui qui était, en 1813, la seule gloire poétique de la France. A vrai dire il mourait à temps, car le genre dont il avait donné à la fois les modèles et les préceptes paraissait en plein épuisement. Jusque-là, on avait bien, il est vrai, lancé contre les descriptifs quelques épigrammes, mais c'était une manie de l'époque : jamais on n'en fit plus qu'au temps des pseudo-classiques, et Fayolle n'eut pas de peine à en recueillir une ample moisson pour son *Acanthologie* [1]. Aussi ne faut-il pas s'exagérer l'importance critique de ces bons mots qui veulent être méchants et réussissent parfois à être mordants : on riait de la pointe acérée que recélait le dernier vers du distique ou du quatrain, mais on n'en admirait pas moins l'auteur ainsi malmené. C'étaient jeux de rimeurs. Aussi les descriptifs ne pouvaient-ils être épargnés. Lemierre leur avait déjà dit leur fait dans des vers plus vrais peut-être que lui-même ne le pensait :

Ennuyeux formés par Virgile
Qui nous excédez constamment,
De grâce, Messieurs, un moment
Laissez la nature tranquille.

Delille, comme bien on pense, avait été le plus visé, et M.-J. Chénier n'avait pas trop mal saisi le défaut capital de toute son œuvre :

L'habile arrangeur de palette
N'a vu, pour son petit tableau,
Les champs qu'à travers sa lorgnette
Et par les vitres du château.

Mais d'autres symptômes apparaissaient bien plus signifi-

---

[1] Fayolle, *Acanthologie ou Recueil d'épigrammes*. Paris, 1817.

catifs. Les critiques eux-mêmes commençaient à comprendre que le genre était fort usé, usé jusqu'à la corde, et leurs craintes perçaient jusque dans leurs compliments. Dès 1800, Dussault écrivait à propos de l'*Homme des champs* : « A la vérité, sans parler des anciens, Thompson et Saint-Lambert n'ont presque rien laissé à faire en ce genre; ils ont peint la nature dans ce qu'elle a de plus grand, de plus sublime, de plus gracieux... Il est étonnant qu'après ces écrivains, *qui ont épuisé la matière*, M. Delille ait trouvé moyen d'en tirer encore des détails si riches (1). » Et celui qui parlait ainsi était le grand maître de la critique impériale, celui-là même qui devait plus tard sonner le premier la charge contre le romantisme naissant. On comprend, après cela, que M.-J. Chénier n'hésita pas à proclamer la faillite du genre :

> Que le Pinde français laisse à la Germanie
> Du genre descriptif l'insipide manie (2).

C'était là le premier reproche : le genre n'était pas français. Notons pourtant que la Germanie de Chénier était un pays idéal qui comprenait non seulement la Suisse et Gessner, mais l'Angleterre et Thomson. A ce dernier, le critique ne refusait pas quelque mérite : son vers était « noble » et « souvent inspiré ». En dépit de sa froideur, Saint-Lambert trouvait grâce à ses yeux : n'était-il pas « facile, harmonieux et sage »? En Delille, Chénier prisait surtout le poète des *Jardins*. Dans cette œuvre, du moins,

> On retrouvait encor l'élève de Virgile.
> Si même il a depuis, plus recherché qu'habile,
> Étalé dans ses vers le prestige éclatant
> D'un feu qui, sans chaleur, s'évapore à l'instant,
> Jaillissant quelquefois, après mainte bluette,
> Un beau trait nous enflamme et révèle un poète.

---

(1) *Annales littéraires*, t. I, p. 12.

(2) *Discours sur les poètes descriptifs* (POÉSIES DIVERSES. Paris, 1818).

Ces réserves faites, il lâchait les rênes à son ire critique et ne ménageait pas les pâles imitateurs de ces maîtres, ces

> ... plats écoliers qui, dans leurs plats essais,
> Vont décrivant toujours et ne peignant jamais.

Leurs vers étaient, à son estime, condamnés à l'oubli, où ils iraient rejoindre ceux de Baour. Sombre prédiction ! Aussi bien pourquoi venaient-ils quand « tout était dit » ? C'était d'épuisement, en effet, que le genre souffrait. Depuis bientôt cinquante ans, on chantait la même nature, à peu près dans les mêmes termes brillants, généraux et vagues. Le moyen de ne pas se répéter ! Pourtant ces descriptions étaient, somme toute, la raison d'être du poème. M^me^ du Deffand déjà reprochait à Saint-Lambert de n'avoir que bien peu de chose à dire « sans les roseaux, les oiseaux, les ormeaux et leurs rameaux ». Sensibles à ce double reproche de vide et de monotonie, les poètes avaient multiplié les épisodes, et, sous leurs efforts, le poème, presque entièrement descriptif au début, était devenu une façon d'habit d'Arlequin où entraient les éléments les plus hétéroclites. Un des plus détestables élèves de Delille a laissé, en tête de son œuvre, une manière de formule du poème descriptif. Elle est aussi caractéristique que ses vers sont mauvais, et ce n'est pas peu dire. « Ma première pensée et mon intention principale, déclare-t-il, ayant été de peindre l'impression que fait sur l'homme la nature sauvage et pittoresque, nous verrons cette contemplation inspirer de profonds sentiments à l'homme sensible et religieux, seconder les recherches de l'étude, exciter les élans de l'enthousiasme et les inspirations du génie, consoler des malheurs de l'exil et de l'amour, rendre l'espérance au repentir, nourrir la douleur sur les ruines, renouveler l'attendrissement sur les tombes paternelles, enflammer l'admiration pour les grands phénomènes de la nature... [1]. » Voilà sans

---

[1] De Houdan-Deslandes, *La nature sauvage et pittoresque*, poème en trois chants. Paris, 1808. Préface, p. 22.

doute un vaste projet! Rien ne montre mieux que ce simple canevas l'absence absolue de contexture solide dans ces énormes machines en lourds alexandrins. Chaque poème était un assemblage de fragments, chevillés tant bien que mal l'un à l'autre par le pesant artifice de quelque transition tout artificielle. Et l'on mettait tout dans ce corbillon. Rivarol expliquait plaisamment ce décousu. Delille, à l'en croire, avait demandé pendant dix ans à ses amis « quel titre il donnerait aux différents morceaux qu'il leur lisait », mais ils l'avaient laissé « dans la plus affreuse indécision ». De guerre lasse, il avait donné au recueil de ses feuilles volantes le titre des *Jardins*. « Encore n'a-t-il pu les y attacher toutes, ajoutait le caustique écrivain, et des coupons qui lui restent, il compte faire un petit poème sur les *Paysages* (1). »

Mais que pouvait à cela le malheureux versificateur? Cette incohérence, ce manque absolu d'unité tenait à la conception même du genre. En réalité, jamais auteurs ne furent plus dociles à la critique que les descriptifs, du moins quand la correction leur était possible. C'est que Delille avait beau se défendre à coups de longues préfaces, chacun se rendait compte que le genre s'épuisait et qu'il était temps de faire des concessions. Rivarol avait encore formulé une autre critique. Il avait reproché à l'auteur des *Jardins* de n'avoir osé enchâsser dans ses vers le nom des humbles légumes, et, par sa plume, le chou et le navet avaient réclamé une place dans le poème et ne s'étaient consolés de l'ostracisme qui les frappait qu'en songeant qu'ils verraient bientôt tomber :

> ... cet esprit de collège
> De ses dieux potagers déserteur sacrilège :
> Sa gloire passera, les Navets resteront (2).

---

(1) *Lettres sur le poème des Jardins*, 1782. — On les trouvera reproduites dans l'*Ermitage* du 15 octobre 1905.

(2) *Dialogue du Chou et du Navet*, 1782. — Voir le *Rivarol* de la Collection des plus belles pages (Société du Mercure de France).

Le reproche porta. Les descriptifs du Directoire, du Consulat et de l'Empire s'efforcèrent de ne plus l'encourir. Delille, à vrai dire, ne fit jamais de grandes concessions : il glissa bien timidement quelques noms vulgaires dans ses vers, mais il avait trop l'amour de la périphrase pour l'abandonner complètement, et jusque dans ses dernières œuvres, il donna toutes les deux pages à ses lecteurs patients le ragoût d'un long rébus en alexandrins. Mais ses disciples connaissaient d'autres audaces. Castel, dans son poème des *Plantes* (1797), n'hésita pas à revenir au terme propre, et il s'en expliqua :

Jadis d'un vain dégoût nos poètes esclaves
N'entraient dans les jardins qu'environnés d'entraves.
Phébus ne nommait pas sans un tour recherché
Le haricot grimpant à la rame attaché ;
La carotte dorée et les bettes vermeilles
En flattant le palais offensaient les oreilles.
Ce temps n'est plus : le chou, dont Milan s'applaudit,
Quand sa feuille frisée en pomme s'arrondit,
Sans dégrader les vers ose aujourd'hui paraître
Dans les champs élégants de la muse champêtre (1).

Cinq ans plus tard, Lalanne n'était pas moins catégorique dans la préface de son *Potager*. Il convenait que parmi ces noms « d'anathème frappés » il en était de rebelles à l'harmonie. Cela ne l'empêchait point de s'en servir, car, disait-il,

... si tel mot n'est point poétique et sonore,
Il me rappelle un mets dont ma table s'honore.

Et de fait il ne reculait point devant les termes les plus triviaux ; il prenait même, dirait-on, un certain plaisir à les accu-

(1) Page 7. — Encore faut-il dire que ce hardi novateur avait reculé devant le mot *fumier*, qui était remplacé par cette belle périphrase :

. . . . . les feux
Que la paille a reçus des coursiers généreux.

muler. Dans la même page, il jetait à son lecteur les noms de l'artichaut, de la laitue, de la chicorée, du melon, du concombre, de la citrouille et des fèves [1]. Après quoi il croyait sans doute avoir fait une révolution.

Mais il eût fallu plus que ce misérable expédient de style pour sauver un genre dès lors irrémédiablement condamné. Il eût fallu, avant tout, une communion intime avec la réalité champêtre qui en eût révélé les faces multiples et diverses, les incessantes variations de couleur, de lumière et d'ombre qui donnent au paysage sa vie et sa beauté. Mais nos descriptifs n'avaient rien de cette curiosité passionnée et sympathique qui décèle le véritable « amant de la nature ». Leur amour des champs n'était qu'une attitude apprise. Il était infiniment plus sincère qu'eux tous, ce bas-bleu qui, en 1806, terminait par ces vers une pitoyable épître à l'adresse d'une amie qui voulait se retirer aux champs :

> Vas-y chercher parfois un repos salutaire,
> Mais reviens à la ville à tes goûts nécessaire :
> Loin d'elle s'exiler, c'est souffrir ou déchoir [2].

Du reste, si les descriptifs feignaient de contempler le monde extérieur, c'était toujours en lorgnant vers Virgile ou Thomson. Aussi leurs tableaux ne sont-ils que l'application docile et quasi machinale d'une formule transmise. Dès les premières années du siècle dernier, Viollet-le-Duc avait finement saisi le vice capital de toute cette littérature poétique, et ses ironiques conseils aux rimeurs de son temps sont une satire assez réussie de leurs procédés :

> Qu'un poème en vos mains détaillant la nature
> En fasse à notre esprit une riche peinture ;
> Faites choix d'un sujet : montrez-nous dans vos vers
> Ou la terre, ou les cieux, ou les profondes mers :

---

[1] Page 24.

[2] Princesse de Salm, *Épître sur les inconvénients du séjour à la campagne.*

Décrivez, décrivez, peignez, peignez sans cesse ;
Qu'à la fin d'une image une image se presse :
Un insecte, une fleur, un caillou, chaque objet
Peut d'un poème entier devenir le sujet (1).

Les poètes se défendaient de ces railleries en affichant des ambitions plus hautes. Avant d'être descriptifs, ils voulaient être didactiques. Le chef de l'école, Delille lui-même, déclarait d'un ton tranchant : « Décrire pour décrire est une sottise ; mais décrire pour rendre plus sensibles les procédés des arts et les phénomènes de la nature physique ou morale, est non seulement permis, mais nécessaire (2). » Dans ces œuvres d'enseignement, les descriptions n'étaient donc qu'un ornement au même titre que ces allusions mythologiques ou anecdotiques dont on les farcissait, quitte à les expliquer complaisamment dans de longues *Remarques*. C'est pourquoi la nature, vue à travers ces poèmes, apparaît comme un gigantesque magasin de décors. Du décor, leur paysage a l'aspect conventionnel et banal. Tout y est en généralités : jamais de notation rapide et vive, de particularité suggestive, de « chose vue » qui s'impose par son relief à l'imagination. Buffon le remarquait déjà : aucun de ces poètes « n'a su, je ne dis pas peindre la nature, mais même présenter un seul trait bien caractérisé de ses beautés les plus frappantes (3) ».

Du décor aussi, leurs tableaux ont les teintes crues, uniformément étendues par larges couches. Car les descriptifs se piquaient de « faire coloré », et même de « faire brillant ». Ils croyaient que le réalisme descriptif est tout entier dans la richesse des couleurs, et tout le XVIII^e^ siècle l'avait cru avant eux. De trois mots d'Horace : « Ut pictura poesis », il avait tiré toute une théorie esthétique. Le premier, l'abbé Du Bos, avait indiqué les

---

(1) *Nouvel art poétique*, poème en un chant, 3^e^ édit. Paris, Martinet et Janet, 1809, in-16, pp. 15 et 16.

(2) *Les trois règnes*. Discours préliminaire.

(3) *Lettre* citée à M^me^ Necker.

rapports intimes de la poésie et de la peinture, non sans insister, il est vrai, sur des restrictions essentielles (1). Ses disciples s'étaient chargés de pousser son système jusqu'à l'absurde, et l'abbé Batteux avait « réduit les beaux-arts à un même principe (2) ». Diderot avait adopté d'enthousiasme cette théorie séduisante, et c'est une des raisons pourquoi ses *Salons* furent l'apothéose de la peinture « littéraire ». « On retrouve, déclarait-il, les poètes dans les peintres et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur que la lecture des grands ouvrages à un artiste (3). » Plus il allait, plus cette doctrine lui paraissait fondée, et il renchérissait sur ses prédécesseurs : « Il en est, écrivait-il, de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui n'ont compris toute l'étendue de cette maxime (4) ».

Cette confusion de deux arts distincts eut son contre-coup sur le style. On voulut faire de la littérature « pittoresque », et on accumula les épithètes de couleur. Encore eut-on soin, pour joindre l'élégance à l'éclat, de recourir à des expressions « nobles ». Le rouge fut invariablement du « pourpre » et le

---

(1) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.

(2) *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746.

(3) *Pensées détachées* (ŒUVRES, édit. Assézat, t. XII, p. 75).

(4) *Salon de 1767* (ŒUVRES, t. XI, p. 267). — L'expression la plus complète et la plus absolue de cette théorie fut peut-être donnée par Gessner dans sa *Lettre sur le paysage :* « Le poète et le peintre, rivaux et amis, empruntent à la même source, puisent dans la nature et se communiquent leurs richesses, tous deux suivant des règles analogues. De la variété sans confusion, voilà le grand principe de toutes leurs compositions. Enfin la même délicatesse de tact et de goût doit les guider dans le choix des circonstances, des images, des détails et de l'ensemble. Que d'artistes seraient plus heureux dans leur choix, que de peintres mettraient plus de vérité dans leurs tableaux et de pittoresque dans leur expression, si les uns et les autres savaient réunir les connaissances approfondies des deux arts ».

jaune de « l'or ». Métaux rares et pierres précieuses furent requis pour désigner toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et il y eut chez maint descriptif autant d'argent, de rubis, d'émeraudes et de diamants qu'à la montre d'un joaillier. Saint-Lambert évoquait dans l'*Été* :

La *pourpre* des raisins, l'*or* des moissons mûries.

Les prunes étaient pour lui :

Ces *rubis émaillés* qu'arrondit la nature.

L'hiver arrivé, il annonçait que :

Des chaînes de *cristal* ont chargé la nature.

Au renouveau, il voyait dans les champs :

Les *rubis* des pavots qu'emportent les zéphirs
Et le bleuet flottant qui sème ses *saphirs*.

Les gouttes de rosée lui apparaissaient comme autant de *perles liquides*... Le style de Roucher n'était pas moins somptueux. Il décrivait en ces termes un lever de soleil :

... Le dieu transforme en *vagues d'or*
Les nuages flottans dans l'air humide encor,
Jette un réseau de *pourpre* au sommet des montagnes,
Enflamme les forêts, les monts et les campagnes
Et sur l'*émail* des prés étincelle en *rubis* (1).

Ces métaphores en clinquant donnaient aux poètes l'illusion de faire œuvre de peintres. Erreur naïve! Lorsque même, pour plus de réalisme, ils renoncèrent aux tropes et à leur noblesse

(1) Sur cette fausse richesse du style descriptif, voir BERTRAND, *La fin du classicisme*, pp. 181, 183 et sqq., où il y a des observations fines et justes.

guindée (1), ils ne furent que de grossiers enlumineurs. Leurs tableaux de la nature paraissent coloriés à Epinal, ou encore ils font songer à ces gravures que la main maladroite d'un enfant rehausse, comme au hasard, de teintes heurtées et criardes, tant était vif le sentiment des réalités naturelles dans cette littérature pittoresque et champêtre, où « au lieu de plantes florissantes, on ne trouve que des fleurs de papier peint! ». (Taine.)

*
* *

Ces œuvres où l'indigence de l'art n'est égale qu'à la froideur de l'inspiration, n'en restent pas moins curieuses par ce qu'elles trahissent des besoins esthétiques du public français à cette époque. Pour être à la mode, le goût de la nature n'en restait pas moins artificiel et voulu. Il n'avait rien de l'émotion passionnée et vive qu'éveillent dans une âme contemplative tous les aspects où se discerne quelque beauté. Loin d'apparaître comme une source jaillissante de poésie, il ne semble guère qu'un maigre filet d'eau s'épandant fort sagement, sans bouillonnement ni murmure, dans les commodes rigoles de quelques « thèmes » consacrés. Les jardins surtout étaient, en ces temps-là, révélateurs des charmes de la nature, et on ne s'arrêtait au paysage que si des ruines simulées ou quelque monu-

---

(1) Encore n'y renoncèrent-ils jamais entièrement, et les expressions stéréotypées passèrent d'un poème à l'autre. « Le genre pastoral, le genre descriptif ont, remarque Senancour, beaucoup d'expressions rabattues dont les moins tolérables, à mon avis, sont les figures employées quelques millions de fois, et qui, dès la première, affaiblissaient l'objet qu'elles prétendaient agrandir. » Et il en dresse un rapide catalogue : « L'émail des prés; l'azur des cieux; le cristal des eaux; les lys et les roses de son teint; les gages de son amour; l'innocence du hameau; des torrens s'échappèrent de ses yeux; il fondit et inonda les assistans; contempler les merveilles de la nature; jetter (*sic*) quelques fleurs sur sa tombe, et tant d'autres que je ne veux pas condamner exclusivement, mais que j'aime mieux ne pas rencontrer. » (*Obermann*. Paris, Cérioux, 1804, t. I, p. VIII, note.)

ment funéraire y offraient un aliment à la sensibilité à la mode, Il importe donc de suivre dans les œuvres des descriptifs les destinées de ces manières de « canons » littéraires du sentiment de la nature.

Le plus courant de ces thèmes était à coup sûr celui des jardins. Il était l'écho déjà lointain d'une querelle qui avait commencé en Angleterre avec le XVIII[e] siècle. Jusqu'à cette date, la théorie des jardins y était venue d'au-delà de la Manche. comme les théories littéraires. Le père René Rapin, dont les *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674) avaient exercé sur la littérature anglaise l'influence que l'on sait (1), se trouvait être aussi le chantre des jardins du genre régulier. Le poète des *Hortorum libri IV* n'avait pas trouvé de l'autre côté du détroit des lecteurs moins respectueux et attentifs que l'aristotélicien érudit et bel esprit, et par deux fois il avait eu les honheurs d'une traduction en vers anglais (2). Cependant le jardin français de Le Nôtre et de ses successeurs avait trouvé un adversaire dans le jardin hollandais, qui en exagérait les qualités de symétrie et de régularité. Un diplomate, William Temple, en avait rapporté le goût de son ambassade aux Provinces-Unies et dans un opuscule (3), il avait dit les charmes d'un jardin tracé selon ses vues, celui du parc de Moor, dans le comté d'Hartford. A renchérir sur le caractère artificiel du genre français, il détermina une violente réaction. On n'eut pas assez d'injures pour le jardin dont il rapportait les dessins des plaines bataves. « Là, s'écria Mason, tu ne trouvera pas une feuille de verdure, mais tu descendras d'un pied chancelant de terrasse en terrasse, de degré en degré, par une ennuyeuse rampe, quelquefois sur des esplanades de plomb. Les rayons

---

(1) Voir Dejob, *De Renato Rapino*. Paris, Thorin, 1881.

(2) Londres, 1673, in-8°; Cambridge, 1706, in-8°.

(3) *Le jardin d'Épicure,* dans les Œuvres, publié par Swift. Londres, 1700, vol. in-fol. souvent réédités.

du soleil te brûleront, l'humidité des arcades de pierres glacera ton ardeur, trop heureux d'arriver enfin au verger, où le maigre et rare gazon, coupé par des lignes égales, dont chacune est terminée par une pointe choquante, rend ta marche plus aisée et plus agréable (1). » Frappé de ce qu'il y avait de raide et de froid dans le plan de ce jardin, Addison avait déjà, dans le *Spectator*, indiqué rapidement la nécessité d'une réforme de cette architecture. Mais le grand coup fut frappé par Pope. Pour s'attaquer au goût régnant, il choisit l'arme la plus puissante, la plus sûre : le ridicule. Ces ifs que la mode déguisait en géants et en dragons de verdure, il entreprit de les désenchanter, et à sa voix les monstres de la sculpture végétale recouvrèrent leur forme première. Rabelais avait donné le catalogue fictif d'une bibliothèque monastique; il dressa un catalogue non moins plaisant d'arbres taillés à vendre (2).

En même temps que les écrivains partaient en guerre contre le jardin classique, les spécialistes cherchaient des voies nouvelles. Bridgeman fut le premier : il rasa les murs des parcs, qui dressaient de tous côtés une barrière à la vue; les limites y furent marquées désormais par de simples fossés. Réforme bien mince à première vue et cependant grosse de conséquences. Elle accusait un souci des perspectives auquel on n'était guère accoutumé : le jardinier qui, jusque-là, n'était qu'architecte, allait devenir paysagiste. Pope avait désormais beau jeu pour railler le parvenu Timon et le jardin de sa villa « où de toutes parts l'œil n'aperçoit que des murailles (3) ».

Cependant le véritable maître du « landscape gardening »

---

(1) Mason, *Le jardin anglais*, poème en quatre chants, traduit de l'anglois. Paris, Leroy, 1788.

(2) *The Guardian*, n° 173.

(3) « His garden next your admiration call
On ev'ry side you look, behold the Wall. »
(*Epistle IV*, t. V, pp. 113-114.)

fut Kent, peintre de peu de talent, mais architecte de jardins original et hardi. Pour continuer l'œuvre de Bridgeman, il puisa, dit-on, des inspirations dans le vieux poète Spenser; mais, s'il faut en croire Horace Walpole, il fut surtout formé et dirigé par l'écrivain de la *Forêt de Windsor*. Quoi qu'il en soit, sa réforme fut radicale. A l'implacable symétrie du jardin français, « où chaque allée a sa sœur », il substitua l'irrégularité et même il l'érigea en principe. Il faut laisser faire « la souveraine nature » : elle « refuse de porter des chaînes; elle rejettera toutes les beautés que tu chercheras à lui donner, si elles sont étrangères à sa position et à son terrain; elle se permet de l'orner, et il t'appartient seulement de corriger, non de changer, ses traits (1) ». C'était bannir, on le conçoit, la sculpture en feuillage, chère à l'époque précédente. Laissons au contraire les arbres croître à leur aise et pousser en tous sens leurs frondaisons verdoyantes, « car le vert est à l'œil ce que l'harmonie est à l'ouïe ou, à l'odorat, le parfum de la rose (2) ». Ce n'est pas tout, car il faut encore que le jardin soit « pittoresque » ou, pour mieux dire, « romantic », et s'il ne l'est pas de lui-même, il le sera artificiellement. « Que tu es heureux, s'écrie Mason sur un mode lyrique, si tu possèdes des scènes... où la Nature et le Temps ont travaillé de concert, où des milliers de chênes antiques couvrent obliquement la pente des montagnes et reçoivent entre leurs branches les têtes blanchâtres des rochers, qu'on aperçoit à travers l'obscurité de l'ombrage! Plus heureux encore si une seule masse portait sur sa tête *romantique* les vastes restes d'une forteresse normande! mais cent fois plus heureux si, dans la prairie voisine, un ruisseau baigne de ses eaux fraîches et cristallines les murs couverts de lierre et à moitié détruits de quelque ancienne abbaye (3). Si ces bonheurs-

(1) Mason, *op. cit.*, pp. 5 et 6.

(2) Idem, *Ibid.*, p. 25.

(3) Idem, *Ibid.*, p. 22.

là ne vous sont pas échus, rien n'est cependant perdu, car si elle « refuse de porter des chaînes », la nature, nous l'avons vu, permet qu'on la « corrige ». Nous aurons ainsi, sous prétexte de « naturel », la plus artificielle des mises en scène : on élèvera des collines, on ménagera des grottes, on jettera des ponts, on bâtira des ruines, et, pour plus de vérité dans le site, Kent n'hésitera pas à planter des arbres morts dans le parc de Kensington. Le jardin de Pope à Twickenham ne sera pas moins « machiné ». Il y aura un temple « tout couvert de coquillages, à la manière rustique » et une grotte qui, portes fermées, se transformera en chambre noire où un jeu de glaces réfléchira tout le paysage extérieur. Et pour faire une part à la sensibilité, le tombeau de la mère du poète se dressera dans un coin plus sombre, où conduira une solennelle allée de cyprès (1).

Ce déchaînement d'extravagances calculées surprit profondément l'abbé Le Blanc lors de son séjour en Angleterre. En étant resté à Le Nôtre, il se trouvait médiocrement apte à goûter ce sublime nouveau, et dans le peu qu'il dit des jardins perce un étonnement inquiet : « Plusieurs Anglais tâchent de donner aux leurs [à leurs jardins] un air qu'ils appellent en leur langue *Romantic*, c'est-à-dire à peu près *Pittoresque*, et le manquent faute de goût. Ces endroits où ils se proposent d'imiter les vénérables ruines de l'Antiquité ne présentent aux yeux que les misérables restes d'une masure... (2) ».

Qu'eût dit le bon abbé s'il eût revu l'Angleterre quelques années plus tard ? Au jardin anglais proprement dit, le disputait alors un nouveau venu plein d'étrangetés, qui paraissaient charmantes et de bizarreries que l'on déclarait « naturelles » : le jardin chinois. L'architecte Chambers en fut l'importateur responsable en achevant une initiation commencée par les *Lettres édifiantes*. La description qu'il en donna, en 1757, dans

---

(1) Voir Leslie Stephen, *Pope* (*English men of letters*). London, Macmillan, p. 87.

(2) *Lettres d'un Français*. La Haye, 1745, t. II, p. 263.

son grand ouvrage sur la Chine (1), servit de guide aux jardiniers subitement férus d'exotisme, et on vit naître ces étranges jardins que Jean-Jacques devait repousser, moins, il est vrai, pour leur aspect baroque que pour leur entretien dispendieux : ... « C'étoient des roches, des grottes, des cascades artificielles, dans des lieux plains et sablonneux où l'on n'a que de l'eau de puits; c'étoient des fleurs et des plantes rares de tous les climats de la Chine et de la Tartarie, rassemblées et cultivées en un même sol. On n'y voyoit, à la vérité, ni belles allées, ni compartiments réguliers ; mais on y voyoit, entassées avec profusion, des merveilles qu'on ne trouve qu'éparses et séparées ; la nature s'y présentoit sous mille aspects divers, et le tout ensemble n'étoit point naturel (2). »

Ainsi la réforme de Kent, qui avait eu le « naturel » pour objet, aboutissait à la pire des bizarreries prétentieuses !

Cependant la vogue des jardins, tant anglais que chinois, avait passé en France à l'époque où Rousseau écrivait ces lignes. A vrai dire, les uns et les autres n'y étaient pas reçus avec une égale faveur. On avait bien un certain goût pour cette Chine lointaine, que les missionnaires et Voltaire, après eux, peignaient comme une sorte d'Eden où, au milieu d'une paix profonde, régnait une sagesse toute philosophique. Mais que l'on était plus vivement attiré par les choses d'Outre-Manche! C'était là bien plus qu'un simple goût : l'anglomanie prenait les proportions d'une véritable passion. On empruntait tout aux Anglais, depuis les plus graves doctrines politiques jusqu'aux moindres usages de la vie quotidienne, et le meilleur titre qu'eussent encore les jardins chinois à la bienveillance du public français, c'était d'avoir été adoptés par la société anglaise.

---

(1) *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, compris une description de leurs temples, maisons, jardins.* Londres, 1757. (Une nouvelle édition parut à Paris en 1776.)

(2) *Nouvelle Héloïse.* Partie IV, lettre 11. — Voir aussi sur les jardins chinois : Baudrillart, *Histoire du luxe*, t. IV, p. 298.

Encore cet enthousiasme avait-il besoin d'être éclairé et dirigé ; c'est pourquoi des ouvrages détaillés commencèrent bientôt à paraître. En 1771, de Latapie publia son *Art de former les jardins modernes*. Ce fut l'occasion pour Grimm de faire l'apologie convaincue du genre nouveau : « Il y a deux choses, prophétisait-il avec assurance, auxquelles les Français devront renoncer tôt ou tard : leur musique et leurs jardins ». Ce n'était pas qu'il méconnût complètement l'école française : il se piquait d'un certain éclectisme et avouait de fort bonne grâce que Le Nôtre n'était pas « un homme commun » et que ses jardins présentaient « des détails d'une grande beauté ». Ils n'en avaient pas moins, à son sens, un vice capital : c'était « d'être vus pour toujours au premier coup d'œil et d'ennuyer au second ». La raison ? C'est que Le Nôtre était parti d'un principe faux : croyant devoir imiter l'architecture dans l'art des jardins, il y avait soumis tout à une symétrie scrupuleuse. « Les Anglais, constatait Grimm, ont suivi un principe plus simple : ils se sont proposé l'imitation de la nature champêtre avec les changements que l'homme cultivant, gouvernant et domptant la nature par ses travaux, son industrie et même par son orgueil et ses caprices, y a introduits. » Et il concluait : « Il est impossible que le système anglais ne devienne à la longue celui de toutes les nations qui ont du goût et de la sensibilité [1] ».

L'engouement fut tel, qu'en 1775, les jardins de Versailles faillirent être transformés selon la mode nouvelle : la dépense seule fit reculer. Du moins chargea-t-on Hubert Robert, deux ans plus tard, d'un remaniement partiel, et les bains d'Apollon lui durent de s'orner d'un énorme rocher artificiel couronné de verdure, le « superbe rocher de Versailles » que vantera l'abbé Delille [2]. Toutefois, des voix discordantes

---

[1] *Correspondance littéraire*, juillet 1771, édit. Tourneux, t. IX, p. 347.

[2] Voir C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*. Paris, librairie de l'Art, 1895, in-8°. (Collection des artistes célèbres.)

s'élevèrent bientôt et, cette même année 1775, de Chabanon se faisait le porte-parole des défenseurs de Le Nôtre contre les sectateurs de Kent :

> ... Dans ce parterre régulier,
> Dont les nobles contours à vos yeux se dessinent,
> Où diverses couleurs ensemble se combinent,
> Que blâmez-vous? Quel en est le défaut?
> L'art. — Quoi, l'art, dites-vous, mais partout il en faut!
> J'ai retenu ce mot qu'a dit un sage aimable [1] :
> *Votre pure nature est fort insupportable* [2].

Il faut avouer, au surplus, que rien n'était ni plus artificiel, ni surtout plus bâtard de conception que cette « pure nature ». Ni le système de Kent, ni celui de Chambers n'avaient été adoptés franchement par les Français : le jardin qui ravissait les novateurs était un composé bizarre du genre anglais et du genre chinois, et on ne distingua jamais bien nettement ce qui convenait à l'un de ce qui appartenait à l'autre [3]. Rousseau avait beau séparer nettement les deux genres et accorder au jardin « anglais » de Julie une approbation qu'il refusait au jardin « chinois » de Milord Cobham, à Staw, il n'avait guère été entendu [4]. Au surplus, les deux genres ne venaient-ils pas d'au delà de la Manche, et n'était-ce pas un prétexte pour réunir dans un même domaine leurs avantages conjugués? On ne s'en fit pas faute. Rien de plus drôlement hybride que ces jardins prétendûment anglais ! « Les kiosques et les parasols se mêlent aux temples en ruines ; les pagodes voisinent avec les ponts ;

---

[1] En note : *Voltaire.*

[2] *Épître sur la manie des jardins anglois.* Paris, 1775.

[3] La confusion se retrouve à tout instant dans les textes. Ainsi Faujas de Saint-Fond et Gobet, rééditant en 1777 les *OEuvres* de Bernard Palissy, disaient dans une note au *Jardin délectable :* « Depuis quelque temps, il s'est introduit en France un goût bizarre et dispendieux pour des jardins qu'on appelle *Anglois* et qui, depuis le siècle dernier, sont appelés en Angleterre *Jardins chinois.*

[4] *Nouvelle Héloïse.* Partie IV, lettre 11.

les bosquets biscornus avec les rochers de plâtre coloré (1). » Heureux encore si la fantaisie du propriétaire ne corsait pas cet assemblage ! Pour avoir voyagé en Crimée, le prince de Ligne crut devoir dresser à Belœil le décor d'un village tartare, qui faisait, à coup sûr, étrange figure à côté des kiosques turcs et des pavillons chinois (2).

Il manquait cependant à la gloire des jardins d'avoir inspiré un poème descriptif. Delille s'en avisa, et ses vers firent les délices des salons bien longtemps avant d'être publiés. Aussi bien l'adroit abbé avait-il fort habilement côtoyé l'écueil que recélait ce sujet d'une brûlante actualité. En présence de deux systèmes rivaux, il ne se prononçait ni pour l'un ni pour l'autre et s'écriait, avec un éclectisme de suprême bon ton :

Je ne décide pas entre Kent et Le Nôtre (3).

Mais que ce fût selon l'une ou l'autre école, il fallait parer la nature. Là-dessus Delille ne variait point. Son poème ne portait-il pas en sous-titre : « ou l'Art d'embellir les paysages » ? Il avait même, pour y exhorter ses lecteurs, des vers grandiloquents :

Osez : Dieu fit le monde, et l'homme l'embellit (4).

Faisons grâce du fatras d'une longue introduction historique, où il est parlé des jardins d'Alcinoüs et des jardins suspendus de Babylone, de Rome, de l'Élysée et de quelques autres choses encore ; piquons plutôt çà et là l'une ou l'autre déclaration suggestive. Aussi bien ces vers font-ils plus qu'exprimer la pensée de leur auteur, et la vogue même dont ils jouirent permet de les considérer comme « représentatifs », ou peu s'en faut, de l'opinion moyenne de la société française aux environs de 1780.

---

(1) E. Magne, *L'esthétique monumentale* (Mercure de France du 16 juillet 1907.)

(2) Voir son *Coup d'œil sur Belœil.*

(3) Chant I.

(4) Chant II.

Un premier trait, c'est que le versificateur affichait un goût significatif pour « la beauté un peu désordonnée » et surtout « la piquante irrégularité » de la nature. Encore, cette irrégularité, faut-il la ménager et l'apprêter. Grâce à ces soins,

Le sol le plus ingrat connaîtra sa beauté.

Pour y réussir, on doit s'inspirer de la peinture. Un jardin n'est pas autre chose qu'un tableau plus vaste; les champs, leurs nuances sans nombre, les arbres, les rochers, les eaux, les fleurs :

Ce sont là vos pinceaux, vos toiles, vos couleurs.

De fait, Delille ne cessait de revenir à des expressions inspirées par l'art du peintre :

Unissez tous les *tons* pour plaire à tous les goûts...
... A ces tableaux, il faut des *toiles* vastes.
N'allez pas resserrer en des *cadres* étroits
Des rivières, des lacs, des montagnes, des bois...
... Variez les *sujets* ou que leur aspect change [1] !

Cette insistance trahissait évidemment quelque prédilection pour le « landscape gardening ». Delille ne laissait pas cependant d'en blâmer les excès, et, par exemple, il proscrivait des jardins ces constructions exotiques disparates qui s'y accumulaient dans le plus étrange tohu-bohu [2]. Il reste qu'il était, dans l'ensemble, assez favorable aux partisans du genre nouveau.

---

[1] Chant I.

[2] Bannissez des jardins tout cet amas confus
D'édifices divers prodigués par la mode :
Obélisque, rotonde et kioske et pagode,
Ces monuments romains, grecs, arabes, chinois,
Chaos d'architecture et sans but et sans choix,
Dont la profusion stérilement féconde
Enferme en un jardin les quatre coins du monde. (Chant IV.)

C'était aussi, à peu près, la position de Lezay-Marnézia : il combattait les excès du genre anglais sans toutefois dissimuler qu'il représentait un évident progrès. « Les Anglais, dit-il, ont enfin senti que des parcs longuement et tristement percés, que des avenues droites et sans fin, que des eaux sans liberté et de vastes plaines de sables arides ne porteraient dans leur âme que la langueur et l'ennui, tandis qu'ils avaient besoin de sensations fortes, profondes et souvent renouvelées (1). » De là, selon lui, l'abandon des jardins anciens, dont il n'hésite pas à déclarer qu'il « condamne, avec tous les gens de goût, la froide et triste symétrie (2) ».

Fontanes le prit sur un tout autre ton : il se fit le porte-parole des adversaires acharnés de ces inquiétantes nouveautés, et il dissimula peu son goût persistant pour les parcs tracés selon les plans de Le Nôtre et de son école (3). Dans sa *Maison rustique*, il attaquait en face les novateurs :

> Des règles ennemis, nos précepteurs nouveaux
> S'applaudissent en vain d'imiter la nature;
> De leur système outré, qui ne voit l'imposture?

Ce n'était point qu'il dédaignât la « pure nature », mais il ne voulait pas qu'on en reproduisît, dans les jardins, les aspects déserts et sauvages en de gauches et artificielles copies :

> ... Comme eux,
> J'admire la nature en ses sublimes jeux.
> Mais si je veux jouir de ses grandes images,
> Je m'écarte, je cours au fond des bois sauvages.

---

(1) Lezay-Marnézia. *Essai sur la nature champêtre*. Paris, Prault, 1787. Discours préliminaire, p. 21.

(2) Idem, *Ibid.*, p. 91.

(3) Il avait émis ses critiques dès 1788 dans le chant du *Verger*, publié seul à cette date. Elles avaient soulevé des protestations, et, en 1791, le baron Baut de Rasmon avait réédité son œuvre en l'accompagnant de notes critiques souvent vives, pour placer, disait-il, « le remède à côté du poison » (Fontanes, *Le Verger, avec des notes critiques de M. B... de R...* A Gand, De Goefin, 1791).

Assez de ces copies de « tableaux pittoresques » qui ne sont que d'informes et burlesques croquis ! Il était temps, pensait Fontanes, d'en revenir à la symétrie et à des conceptions plus raisonnables :

> Cherchez l'ordre, du moins, et que l'utilité
> Soit de tous vos travaux la première beauté (1).

Il avait beau jeu après cela pour railler l'usurier Mondor et son parc, où devait revivre la vraie nature... copiée sur des sites d'Italie composés tout exprès par Hubert Robert !

Qu'on ne s'étonne pas de voir les descriptifs prendre ainsi parti dans une querelle où rien, à première vue, ne semblait les appeler. C'est que des liens plus étroits qu'on ne le pourrait croire rattachaient l'art des jardins à la littérature. Le genre nouveau avait été prôné, sinon introduit au delà de la Manche par Pope et Addison, en France par J.-J. Rousseau. Il faisait partie de toute une série d'innovations esthétiques qui inquiétaient singulièrement les lettrés restés fidèles aux canons du classicisme. L'indignation d'un De Chabanon se partageait entre le jardin anglais et le drame bourgeois :

> Ces drames décousus, ces plans sans symétrie
> Et ces héros en frac causant d'un ton bourgeois.

Même il n'hésitait pas à établir une relation entre ces deux modes qu'il déplorait. N'était-ce pas, à son avis, deux symptômes de la corruption du goût ?

> On prend, pour juger tout, une méthode unique.
> Ce qu'on dit des jardins, aux talens on l'applique
> Et sur des plans nouveaux un fol avis donné
> Produit de tous les arts le système erroné.
> Ne riez pas ; j'en parle avec expérience :
> J'ai vu de vos jardins les partisans outrés
> Fronder Molière et sa science
> Et les secrets de l'art dans sa tombe enfermés (2).

---

(1) Chant I. *Le Jardin.*

(2) *Op. cit.*, pp. 6 et 7.

Il est permis, à coup sûr, de trouver infiniment plus lâche le lien qui pourrait unir Kent à Diderot. Ce rapprochement n'en dénonce pas moins le caractère littéraire de la querelle des jardins. Sous l'Empire même, elle en conservait quelque chose, et au nombre des griefs que Fontanes relève contre son Mondor, il faut noter l'imputation, fort grave aux yeux d'un classique, de reproduire dans son parc les sites ossianiques.

A ce moment pourtant, la controverse était déjà singulièrement apaisée. C'est que le jardin français paraissait définitivement réprouvé par le goût public. En dépit de leurs sympathies foncièrement classiques, les esthéticiens de l'école de David renonceront à s'en constituer les derniers défenseurs. Valenciennes, en 1800, passera nettement condamnation sur les œuvres de Le Nôtre et de ses émules. « Il n'y a pas bien longtemps, s'écriera-t-il, qu'on s'est aperçu, en France, qu'on ne savait pas se promener (1). » Et Sobry, en 1810, ne sera pas moins sévère pour les « jardins factices, froides mascarades de la nature (2) ». Sans doute, ni l'un ni l'autre n'applaudiront, comme bien on pense, aux « folies » du goût anglais « qui a tourné la tête à tout le monde (3) ». Mais ils s'ingénieront à découvrir des solutions bâtardes. Sobry distinguera entre le jardin et le parc. Dans ce dernier, « tout doit être nature » ; dans l'autre, on visera à la symétrie dans les grandes masses, à condition de s'en écarter dans les détails, « pour n'être pas servile et monotone (4) ». Valenciennes se prononcera pour le jardin italien, avec ses ouvrages d'architecture, ses statues et ses monuments; et il dissertera pendant deux pages sur le choix des inscriptions à y graver (5).

---

(1) *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes...* p. 283.

(2) *Poétique des Arts ou Cours de peinture et de littérature comparées.* Paris, 1810, in-8°, p. 462.

(3) VALENCIENNES, *op. cit.*, p. 284.

(4) Page 467.

(5) Pages 287 sqq.

Que le jardin français ne trouve plus de partisans avoués chez ceux-là mêmes qui en semblaient les défenseurs-nés, le fait est assez caractéristique. Il suffirait à indiquer que la querelle est terminée, si on n'en était averti par le silence que la littérature fait désormais autour de cette question naguère si controversée.

*
* *

Le jardin anglais n'allait pas, on l'a vu, sans certains accessoires obligés : collines artificielles, ponts suspendus, rochers « construits » à grands frais... Il en était dans le nombre qui n'avaient d'autre raison d'être que d'inviter à une douce rêverie, à une mélancolie tendre. Et déjà les coins d'ombre et de solitude étaient propices à ce sentiment presque nouveau. Car la mélancolie aussi était, aux yeux du XVIII[e] siècle français, une importation anglaise. « Sachez, Monsieur, s'écrie un personnage d'une aimable comédie de ce temps,

Sachez, Monsieur, qu'en Angleterre
On se pend quelquefois, mais qu'on n'y rit jamais (1).

C'est pourquoi la rêveuse Albion ornait ses jardins d'objets évocateurs de graves pensées ou de mélancoliques méditations. Grâce à la vogue du genre anglais, il n'y eut, en France, guère de jardins qui n'eussent, dissimulés aux regards, quelques monuments funéraires. La mode ne s'accordait-elle pas merveilleusement avec le sentimentalisme régnant? Delille ne négligeait pas les tombeaux :

... N'oubliez point
D'offrir de vos douleurs le monument fidèle.
Eh! qui n'a pas pleuré quelque perte cruelle?

Ainsi, en France comme à Twickenham, des urnes et des pierres

---

(1) Saurin, *L'Anglomanie ou l'Orpheline léguée*, cité par Texte, *op. cit.*, p. 317.

tombales invitaient au recueillement et aux regrets. On associait la nature à ses douleurs :

Tout devient un ami pour les âmes sensibles.

Et on avait soin de ménager un fond de scène en harmonie avec ces sentiments : le décor était fourni par toute la flore des cimetières :

L'if, le tendre sapin et toi, triste cyprès (1).

C'en était assez, sans doute, pour faire les délices des cœurs mélancoliques. Pourtant ils trouvaient aussi leur compte dans la manie des ruines dont les architectes de jardins se montraient plus prodigues encore que de tombeaux. C'était, à vrai dire, une conséquence fatale de la théorie qui faisait de l'art des jardins une sorte de transposition de la peinture de paysages. L'esthétique classique n'admettait aucun site qui ne fût italien, et il eût passé pour « vide » et dénué d'intérêt si quelque portique branlant, quelque colonne brisée n'y eût attiré une attention que la seule nature paraissait incapable de fixer. Un paysagiste se doublait forcément d'un peintre de temples détruits et de chapiteaux précipités de leur fût, et au XVIII[e] siècle plus que jamais. Aux environs de 1770, Hubert Robert encombrait les Salons de ses *Ruines*, et probablement « il contribuait pour beaucoup à les mettre à la mode (2) ». Encore faut-il noter que son interprétation était toute décorative et ne visait nullement à des reconstitutions archéologiques dont le temps n'était pas venu. Même il n'hésitait pas à leur donner parfois un pittoresque trop séduisant au goût de Diderot, qui les eût voulues comme enveloppées d'une atmosphère de mélancolie. « Si le peintre de ruines, déclarait-il, ne me ramène pas

(1) Delille, *Les Jardins*, chant IV.

(2) Bertrand, *La fin du classicisme*, p. 209.

aux vicissitudes de la vie et aux vanités des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres [1]. »

C'étaient ces impressions que les disciples de Kent cherchaient à produire en imitant dans leurs parcs les tableaux des peintres de ruines. Mais ils se heurtaient à plus d'une difficulté. Et d'abord n'avait pas qui voulait des ruines dans ses domaines. Si même on y possédait quelque bicoque branlante, on pouvait s'estimer heureux, car un adroit maquillage l'avait bientôt rendue imposante à souhait. Mais cette bonne fortune était trop rare, et il fallut bien se résigner aux « ruines artificielles ». On vit « construire » des ruines là où jamais la moindre bâtisse n'avait existé. Grande clameur alors chez les adversaires du genre anglais! On protesta contre

> ... la ridicule image
> De ces monumens faux que l'art a contrefaits [2].

Les partisans du jardin français affichèrent à ce moment un amour bien étonnant des ruines authentiques. C'est qu'il s'agissait d'exprimer avec plus de force, l'antithèse aidant, la répulsion qu'inspiraient les pastiches :

> Tout ce grotesque amas de modernes ruines,
> Simulacre hideux dont votre art s'applaudit,
> Qu'est-ce qu'un monstre informe, un enfant décrépit?

Ainsi s'indignait de Chabanon, et cette fois Delille faisait chorus. Il est vrai qu'il ne s'en montrait que plus enthousiaste des « ruines véritables »

> ... ces restes vénérés
> Augustes ou touchans, profanes ou sacrés [3].

---

[1] *OEuvres*, édit. Assézat, t. XII, p. 75.

[2] De Chabanon, *op. cit.*, p. 10.

[3] Chant II.

Les ruines « sacrées » pourtant avaient sa préférence. La manie des ruines continuait, en effet, la « templomanie ». Les jardins anglais avaient vu, à certaine date, s'élever temple sur temple. Le prince de Ligne — si peu hostile au genre nouveau qu'il reprochait seulement aux ruines du général Conway d'être trop blanches et d'avoir des « voûtes trop bien tenues » — le prince de Ligne lui-même en était excédé et rappelait qu'à multiplier les temples, on risquait fort d'effacer l'impression qu'on en pouvait attendre. Ne devaient-ils pas, en effet, « inspirer la volupté et rappeler cette secrète terreur qu'on sentait en y entrant autrefois [1] ? » Cependant la vogue des temples passa vite : on leur préféra bientôt les chapelles et les semblants de cloîtres. Encore les voulait-on délabrés, abandonnés et déserts. Eux aussi étaient des façons de ruines, et ils ménageaient au rêveur des illusions semblables à celle dont parle Delille, et où s'évoque une figure familière à la poésie du temps :

> Là, dans la solitude en rêvant égaré,
> Quelquefois vous croirez, au déclin d'un jour sombre,
> D'une Héloïse en pleurs entendre gémir l'ombre [2].

Ainsi, sous l'influence de la littérature descriptive, la religion se mettait en fabriques et il s'élaborait ce qu'on devait appeler assez justement « un christianisme de jardin anglais [3] ».

*
* *

« Notre langue poétique, vers la fin du dernier siècle, était tombée dans un état d'appauvrissement et de langueur. La servilité de l'imitation l'avait resserrée dans un cercle étroit de

---

[1] *Coup d'œil sur les jardins.*

[2] *Les Jardins*, chant IV.

[3] Expression de l'abbé de Pradt, citée par Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 334, note 1.

tours et de combinaisons dont on ne goûterait guère aujourd'hui l'élégante et monotone symétrie. Elle semblait, sous le frein de la routine, peu susceptible de se prêter aux élans et à l'énergie de certaines âmes. L'indulgence était prête à s'extasier pourvu que le sens fût clair, la diction pure et les rimes excellentes; on applaudissait aux pâles esquisses de Lemierre et l'on confondait dans une égale admiration l'aride simplicité de Saint-Lambert et la froideur emphatique de Roucher (1). »

C'est en ces termes plutôt sévères qu'un critique appréciait, en 1827, la littérature descriptive et son influence, et cela dans une revue qui avait, quelques années auparavant, mené la lutte contre le romantisme naissant. Qu'on juge si la chute avait été profonde depuis l'époque où Delille était roi et tenait sous sa férule toute la poésie française. Nous avons indiqué les germes de mort que le genre recélait dès sa période la plus brillante. Sous l'Empire, il n'avait guère fait que vivre sur sa gloire passée, dont le silence persistant des lettres lui assurait la survivance. Dès la Restauration, il était à peu près tombé dans l'oubli. Il restait bien des poètes descriptifs, parce qu'il y a toujours des attardés, mais leurs productions étaient dès lors en marge de la littérature « actuelle ». C'étaient œuvres de rimeurs de collège. Les maîtres du genre eux-mêmes apparaissaient tels aux Romantiques, et Delille le premier. « Je n'ai jamais pu lire plus d'une page de ses vers en plein air, écrivait irrévérencieusement l'un d'eux, sans voir apparaître, autour de Jupiter ou de Junon, mon ancien professeur de troisième, armé de son martinet (2). »

Aussi fait-il bon voir l'unanimité de la critique à exprimer son ennui et son dégoût devant ces œuvres désuètes. De Féletz, qui cependant conservait un à-part-soi de sympathie pour la

---

(1) *Mercure du XIX^e siècle*, 1827, t. XIX, p. 9; article de D[elatouche?] sur les poésies de Ch. Nodier.

(2) A. Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse* t. II, p. 278.

littérature du siècle précédent, devait bien avouer que le genre avait singulièrement vieilli. Ayant à rendre compte d'un poème descriptif, tout ce qu'il en pouvait dire, c'était « qu'on y trouvait quelques vers passablement tournés, et beaucoup d'ennui ». Et la faute n'en était pas à l'auteur seul, car, continuait-il, « c'est un petit malheur qui ne manque guère d'arriver à ceux qui lisent des « Saisons ». De lui-même, un ouvrage est déjà peu attrayant où, sans interruption, des tableaux succèdent à des tableaux. Qu'est-ce donc quand ces tableaux eux-mêmes sont usés et rebattus [1]? »

Auger était moins tendre encore et, comme les nuances de style n'étaient pas son fait, sa verve un peu grosse soulignait les ridicules du genre, avec une manière d'humour très significative dans sa lourdeur même. « Si pour notre malheur, écrit-il, quelqu'un de nos *descripteurs* modernes rencontre en son chemin seulement un carré de choux, une platebande de laitue ou une bordure d'oseille, le voilà qui, pour ainsi dire, s'agenouille devant la plante potagère et la décrit amoureusement, sans nous faire grâce d'une feuille. Aussi, nous avons maintenant les plus jolis vers du monde sur les racines à mettre dans le pot, les herbages, les salades et même la fourniture; c'est tout un inventaire poétique du carreau de la halle ou de la boutique d'une fruitière [2]. »

Tout aussi sévère et plus catégorique était la critique romantique. Un certain M. Brès ayant « donné à l'univers », en 1828, un poème sur les *Paysages*, le *Mercure du XIX^e^ siècle* lui déclare tout net que ses vers n'avaient pu trouver quelque faveur qu' « en société, à la campagne, un jour de pluie, dans une après-dinée de château ou dans l'*Almanach des Muses* [3] ». Boileau ne traitait pas avec plus de dédain ses provinciaux lecteurs de romans surannés!

---

(1) De Féletz, *Mélanges*, t. II, p. 489.

(2) *Mélanges philosophiques et littéraires*. Paris, Ladvocat, 1828, t. I, p. 506.

(3) *Mercure du XIX^e^ siècle*, 1828, t. XXI, p. 177.

La même année, Émile Deschamps paraît bien prononcer une rapide et dédaigneuse oraison funèbre du genre : « Les hommes forts et pensans n'ont pu, conclut-il, écouter plus longtemps ce ramage; et ils se sont habitués à ne plus ouvrir un volume de vers, de peur d'en voir sortir, à chaque page, tout un poulailler décrit ou de la mélancolie du Directoire [1] ».

Laissons donc ces œuvres sans talent comme sans écho. Le genre descriptif était, à pareille date, mort de sa belle mort. Mais ne se trouvait-il personne pour en recueillir l'héritage? On aurait tort de le croire. Les « motifs » dont la poésie descriptive avait vécu ne disparurent pas avec elle. Sans doute, il est peu question de jardins dans la littérature de la Restauration. La raison en est que le jardin anglais, décidément vainqueur de son rival, était maintenant complètement naturalisé [2]. La *Revue*

---

[1] Préface des *Études françaises et étrangères*.

[2] Il ne faudrait pas, à ce sujet, se laisser abuser par un mot. Ce terme de *romantique*, que nous avons vu appliquer aux jardins et à peu près synonyme de *pittoresque*, avait par la suite singulièrement enrichi sa signification. On ne songeait plus guère, vers 1825, à rapprocher, comme deux manifestations d'une même révolution esthétique, la littérature des novateurs et la mode des jardins anglais. A preuve cette anecdote que nous trouvons dans le *Mercure du XIX^e siècle* :

... « Un de nos quarante, qui a des jardins aussi beaux que ceux de Tibur, sans y faire des odes aussi belles qu'en faisait Horace, mena, la semaine dernière, à sa maison de campagne, un grand amateur de paysages. Comme ils marchaient de bosquets en bosquets et d'admirations en admirations, l'amateur s'écria tout à coup : « Ah ! Monsieur, quel beau point de vue ! Quel site romantique ! — Romantique, Monsieur, romantique ! s'écria à son tour l'académicien propriétaire. Quoi ! j'ai un site romantique ! Ah ! mon Dieu, qu'avez-vous dit ! Moi qui trouvais mon parc charmant ! — Eh bien ! Monsieur, cela n'empêche pas; on ne veut plus d'autres jardins; il faut bien se conformer au goût du jour. — Non, non, nous ne connaissons de goût que *le nôtre*. Romantique ! ah ! je vois maintenant : ces ponts, ces ruisseaux, ces allées ondoyantes, ces collines vertes, ces fabriques, on dirait la campagne même ! voilà bien ce genre faux et extravagant qui perdra tout !

Et dès le lendemain cent ouvriers étaient là, nivelant, abattant, alignant, replantant les buis, creusant les bassins corrects, relevant les charmilles de la bonne école... » (*Mercure du XIX^e siècle*, 1825, t. XI, p. 571).

*française* pouvait écrire en 1828 : « La mode a depuis cinquante ans adopté les jardins anglais; seuls ils sont en faveur aujourd'hui; conserver quelque sympathie pour les jardins réguliers, se compromettre en leur honneur par les moindres paroles de regret, personne n'en a le courage ni même la pensée (1) ».

Mais si les jardins « parlaient peu » aux écrivains de la Restauration, leurs ornements obligés, ruines, temples et tombeaux devaient rester pour quelque temps encore des sources d'inspiration littéraire. « Les ruines, avait écrit Chateaubriand, sont plus pittoresques dans un tableau que le monument frais et entier (2). » Après lui, la jeune école redit la beauté des vieux murs crevassés et moussus et tâcha d'exprimer la mélancolie qu'ils donnent au paysage. Car il est à remarquer que, tout comme Chateaubriand, elle ne vit d'abord dans les ruines que leur valeur décorative et picturale. C'est après 1820 seulement que le culte des ruines changera de nature et deviendra, sous l'influence de Walter Scott, une manière d'hommage rendu au moyen âge et à l'architecture gothique.

Les tombeaux non plus ne manqueront pas dans la littérature romantique : Young et Hervey nous vaudront plus d'une page de « poésie sépulcrale (3) ». Dès l'Empire, plus d'un s'y essayait, et, en 1813, un jeune inconnu lisait à l'Académie de

---

(1) Numéro de juillet, article anonyme.

(2) *Génie du Christianisme*, 3e partie, livre 5, chap. IV.

(3) Il est bon de noter que les circonstances politiques avaient amené, dans les dernières années du XVIIIe siècle, une recrudescence de cette poésie, qui avait sévi déjà, vers 1750, avec Baculard d'Arnaud. L'indécence des obsèques et l'abandon des tombeaux à l'époque révolutionnaire avaient été dénoncés, en 1797, par Gabriel Legouvé dans un poème sur *La Sépulture*, qui devait inspirer Ugo Foscolo. (Cf. V. Cian, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia...*, dans le Giornale storico della letteratura italiana, 1892, t. XX, pp. 205 sqq.) C'est de même une raison d'actualité qui fit consacrer, en 1806, aux *Tombeaux de Saint-Denis* une élégie, œuvre de Mme de Vannoz, et un poème qui valut à Tréneuil une fugace notoriété.

Mâcon une longue pièce sur *Les Sépultures :* il s'appelait Alphonse de Lamartine (1). Mais surtout les ruines religieuses, les « vieilles abbayes cachées dans les bois » devront au *Génie du Christianisme* un incroyable regain de vogue. Ce goût de Chateaubriand pour les solitaires, qui lui fera écrire dans ses vieux jours la *Vie de Rancé,* reste en parfaite harmonie avec la prédilection du XVIII[e] siècle. Il le communiquera à son époque, et c'est ainsi que l'*Ermite de Saint-Avelle* passera pour le dernier mot du romantisme... en 1817.

---

(1) Voir sa *Correspondance*, année 1813. lettre XCVIII.

## CHAPITRE III.

### De Buffon à Bernardin de Saint-Pierre.

I. Buffon et la poésie scientifique de la nature. — II. Le règne de l'églogue : Gessner, Léonard, Florian. — III. Bernardin de Saint-Pierre. Goûts pastoraux et prétentions savantes. Essai de réforme de la technique descriptive. Mérites et défauts de son paysage.

Il y a un Buffon de la légende, prosateur pompeux que l'on imagine écrivant en manchettes de dentelle le « portrait » du paon — qui est de Guéneau de Montbeillard — ou celui du cygne — dont l'abbé Bexon est responsable. Mais il est un autre Buffon, esprit méthodique et net, savant aux conceptions larges et aux aperceptions parfois prophétiques, qui, parti de l'étude attentive et minutieuse de l'univers, s'élève par moments à un sentiment de la nature d'une ampleur toute lyrique et d'une beauté sévère et pure. Et c'est, comme bien on pense, ce dernier, et ce dernier seul, qui doit nous retenir ici.

De 1749 à 1767, paraît l'*Histoire naturelle*, c'est-à-dire un imposant inventaire des connaissances acquises sur les animaux et les minéraux, inventaire moins systématique que ceux qui le précèdent dans l'histoire des sciences, plus méthodique pourtant, s'il est vrai que la bonne méthode c'est « la description complète et l'histoire exacte de chaque chose en particulier [1]». Rien que par cette phrase, on entrevoit à quel point l'esprit qui anime cette grande œuvre est déjà l'esprit scientifique moderne. Mais, par la rigueur même du dessein, ce magistral essai de synthèse ne présente pour nous qu'un intérêt fort indirect. Il importe pourtant de signaler rapidement ce que sa conception

---

[1] *De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle* (1749).

même révélait d'une orientation nouvelle des idées. La nouveauté, c'était d'abord de traiter dans une forme littéraire une matière purement scientifique. Ç'a été une des caractéristiques du mouvement philosophique de porter le souci de la langue et du style dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, et il en est résulté, aux environs de 1750, comme un élargissement singulier et opportun dans le courant des lettres françaises. Mais qu'on remarque surtout combien l'œuvre de Buffon était en même temps indicatrice d'une évolution de l'esthétique classique. L'idée même de faire œuvre d'art, d'art très sérieux et très élevé, en décrivant des animaux, eût paru au XVII^e^ siècle parfaitement ridicule. On passait bien semblable fantaisie à La Fontaine, parce qu'on passait tout au bonhomme. Encore ne le tenait-on qu'en assez mince estime, et on aurait sans doute fort étonné la plupart de ses contemporains en le comptant parmi les plus grands écrivains du siècle. Lui-même d'ailleurs avait beau protester contre Malebranche et ses animaux-machines, il « humanisait » notablement les acteurs de sa « comédie aux cent actes divers », et il semble qu'il ne pouvait guère les concevoir sentant et agissant que sous un déguisement anthropomorphique. Il n'en était pas moins exclu de ce qu'on a fort bien bien appelé « la cité aristocratique de l'art [1] ». Buffon réhabilitait tout un ordre de sujets dédaignés par l'âge précédent, et d'autant plus sûrement qu'il les traitait avec une dignité et une

---

[1] Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. Paris, Alcan, 1889, p. 378. — Guyau ajoute : « On se rappelle le jugement sommaire porté par Vauvenargues et, avec lui, par tout le XVIII^e^ siècle sur La Fontaine, ce représentant unique, au siècle précédent, de la vie animale, de la nature et presque du naturel : Il n'a écrit ni dans un genre assez *noble* ni assez noblement. » Nous ne nous le rappelons nullement, au contraire, et nous n'avons point réussi à retrouver cette phrase dans les œuvres du moraliste. Il a bien écrit, il est vrai : « Ni cet auteur n'est parfait en ce genre, ni ce genre n'est assez noble. » (*Réflexions critiques sur quelques poètes.*) Mais ce « genre » est celui des *Contes*, et il est difficile de ne pas convenir que « les sujets en sont bas » !

noblesse toutes classiques. C'était une première conquête de l'écrivain. Elle lui fut facilitée sans doute par les tendances de la philosophie à la mode. Il est remarquable, en effet, que les époques de matérialisme aigu se signalent dans la littérature par l'importance qu'y prend le genre animal. Qu'on songe à la richesse et à la variété de la faune dans l'œuvre de Leconte de Lisle ! Mais ceci ne diminue en rien les mérites d'une œuvre dont la conception même révèle un sentiment de la nature large et profond.

Dans leur raccourci puissant, les *Epoques de la nature* (1778) permettent mieux d'en saisir toute la grandeur. L'idée fondamentale de ces pages est peut-être la plus imposante qui puisse s'offrir à l'imagination d'un poète de génie : c'est l'idée même de la lente évolution des formes de l'univers. « La nature, constate d'abord Buffon, se montre toujours constamment la même. » Simple illusion ! « Autant elle paraît fixe dans son tout, autant elle est variable dans chacune de ses parties. » Parti de ces prémisses, il en arrive à formuler, en termes d'une rigoureuse concision, cette manière de loi : « Toutes les choses de l'univers physique sont, comme celles du monde moral, dans un mouvement continuel de variations successives. » On conçoit dès lors ce que doit être son exposé des diverses « époques . Il en fera comme une suite de vastes fresques où toute l'histoire du monde se déroulera en de saisissantes évocations. D'abord les premiers temps de la nébuleuse encore incandescente, puis le refroidissement graduel, puis l'époque « où les poissons habitaient sur nos plaines, où nos montagnes formaient les écueils des mers... » Tout cela en traits généraux et précis, sans un atome de « littérature », sans rien qui ne soit la traduction directe et claire, vraiment scientifique, de la pensée. Mais il se fait que, dans pareille synthèse, c'est le détail qui retarderait, arrêterait, égarerait et, somme toute, compromettrait l'impression d'ensemble.

De cette brève et prestigieuse épopée, l'homme est le héros. Sur le globe à peine refroidi, il apparaît de pauvres êtres crain-

tifs, et voici peints, dans toute leur misère originelle, ces « témoins des mouvements convulsifs de la terre, encore récents et très fréquents, n'ayant que les montagnes pour asiles contre les inondations, chassés souvent de ces mêmes asiles par le feu des volcans, tremblants sur une terre qui tremblait sous leurs pieds, nus d'esprit et de corps, exposés aux injures de tous les éléments, victimes de la fureur des animaux féroces, dont ils ne pouvaient éviter de devenir la proie ; tous également pénétrés du sentiment commun d'une terreur funeste.... » Que nous voici donc loin du riant tableau d'une humanité édénique, telle que l'évoque si volontiers le sensible Jean-Jacques ! C'est que Buffon est peu favorable aux traditions que ne vérifie point la science. Dépouillée de ces fades souvenirs mythologiques, l'histoire de l'homme prend sous sa plume une mâle beauté. Nous assistons aux péripéties de sa lutte incessante et âpre contre une nature hostile, jusqu'au moment où, ayant conquis sur elle des armes et du feu, il soumet à son intelligence et le règne végétal et le règne animal, et les fait servir « pour tous les besoins et même pour les plaisirs du seul maître qui puisse payer leurs services par ses soins ».

Qu'on songe maintenant à l'imposant déroulement de siècles que suppose cette évolution. Grâce à Buffon, les perspectives du passé s'allongeaient presque à l'infini. Et voilà qui était singulièrement neuf. Cette longue enfance du monde, le XVIII[e] siècle l'avait à peu près ignorée jusque-là. Voltaire même restait sceptique à toutes les reconstitutions de l'hypothèse scientifique, et avançait que les coquilles trouvées au sommet des Alpes étaient sans doute tombées du chapeau de quelque pèlerin. Pour Rousseau, l'histoire de l'univers n'était qu'une longue suite de malheurs, intermédiaire entre la félicité parfaite de deux Eldorados, l'un dans le passé, et abandonné par les hommes quand ils s'étaient constitués en société, l'autre dans l'avenir, et auquel on ne manquerait d'atteindre, à la condition de suivre à la lettre les enseignements de l'*Émile* et du *Contrat social*. A ces fantaisies, les *Époques de la nature* opposaient les conclusions d'une étude

profonde et sereine des réalités. Elles révélaient la majesté de la nature, sa beauté aussi, qui est l'œuvre de l'homme, le résultat de sa lente conquête de la nature « brute » : « Qu'elle est belle, cette nature cultivée! Que, par les soins de l'homme, elle est brillante et pompeusement parée!... » Mais surtout elles exprimaient le sentiment de la vie universelle, elles rendaient saisissables les frémissements mystérieux de la Cybèle antique, toujours également redoutable et puissante sous l'incessant écoulement des formes visibles. Et dans cette seule conception, il y avait plus de haute poésie que dans tout ce que le XVIII[e] siècle avait aligné de vers.

« Il est étrange, écrit M. Faguet, quand on cherche les origines en France du sentiment de la nature,... qu'on trouve tout de suite Rousseau et qu'on ne trouve jamais Buffon. » Et il ajoute : « La vérité... est que le grand sentiment de la nature est dans Buffon (1). » Il a raison, mais l'auteur de l'*Histoire naturelle* est-il bien, à ce point de vue, une « source », je veux dire un foyer d'influences comparable à Jean-Jacques? Nous ne le pensons pas. Son enthousiasme en face de la nature était d'une essence trop rare pour se communiquer aisément. Rousseau s'émouvait devant la grâce ou le romantique du paysage, et le lecteur attendri admirait avec lui. Buffon, au contraire, est déjà un « impassible ». Chez lui, la poésie est dans la grandiose de la conception; elle n'est pas, ou elle n'est guère, dans l'expression. Il faut la découvrir sous la gravité un peu froide du style : c'est une poésie « implicite ». Pour en dégager la beauté et la saisir tout entière, nous avons le secours de cent cinquante ans de science, qui nous ont rendu singulièrement familiers bien des tableaux qu'il est le premier à évoquer en littérature. C'est pourquoi rien ne nous échappe, ni de ce qu'il suggère, ni même de ce qu'il sous-entend. Mais nous sommes mal convaincu que

(1) *Dix-huitième siècle*, p. 486. — On trouvera là les pages les plus belles — à notre estime — qu'on ait encore consacrées à Buffon écrivain.

le plus grand nombre de ses contemporains lettrés ait découvert dans les *Époques* tout ce que nous y trouvons, et peut-être en a-t-on rarement, avant 1850, apprécié le charme si puissant.

C'est que Buffon a déjà à un haut degré l'esprit scientifique, et qu'il écrit en savant, c'est-à-dire que, la plume à la main, il gouverne avec une absolue maîtrise et maintient dans un admirable équilibre les forces vives de son intelligence. Il part des faits, s'appuie sur eux, en tire des déductions logiques, sans rien abandonner à l'imagination, et surtout sans rien mettre dans sa phrase qui ne soit dans sa pensée. Il décrit moins qu'il ne reconstitue, et c'est tout différent. Il s'agit, déclare-t-il, « de reconnaître par l'inspection des choses actuelles l'ancienne existence des choses anéanties et de remonter par la seule force des faits subsistants à la vérité des faits ensevelis ». Des faits, leurs conséquences, reliées par des analogies rigoureusement établies, rien de plus!

Ce n'est pas à dire pourtant que son œuvre soit restée lettre close pour cette génération et la suivante. A la fin du siècle, plus d'un esprit perspicace en avait mesuré déjà l'influence. Thomas écrivait, en 1784, à M^me^ Necker : « C'est depuis que M. de Buffon a remué toutes les têtes de l'Europe par la fierté de ses pinceaux et par ses grands systèmes sur les révolutions successives du globe que tout le monde a étudié ou voulu connaître tout ce que la nature offre de grand ou de terrible. C'est depuis ce temps-là que l'Etna est devenu une décoration pour la Sicile, le Vésuve pour l'Italie, les Alpes pour la Suisse; que des esprits cultivés et hardis ont été à la découverte de vos montagnes de glace, de vos rochers, de vos lacs, de vos cascades, de vos torrents. On a voulu surprendre cette antique nature dans son premier berceau et remonter avec elle aux premières formes et aux premiers âges du monde. » Après quoi il se hâtait de corriger, par une restriction nécessaire, ce que son affirmation avait de trop absolu : « Mais ce mouvement général, produit par les idées, ne se communique qu'à ceux que les idées peuvent atteindre, comme l'électricité qui frappe certains corps et passe

par-dessus d'autres sans les toucher parce qu'ils la repoussent ou n'ont pas de quoi la recevoir [1]. » Encore la plus grande part de l'enthousiasme allait-elle à l' « animalier » et non à l'auteur des *Époques de la nature*. M. Faguet assure que la phrase de Chateaubriand sur les « rivages antiques des mers » est d'un homme qui a lu Buffon. Mais l'avait-il lu comme nous le lisons? Y a-t-il trouvé ce que nous y trouvons? Et pourquoi faut-il qu'il lui emprunte seulement, au lieu d'une évocation grandiose et sobre des premiers âges de notre globe, quelques traits de sa « description du Kamitchi [2] »? C'était l'admirer avec autant de discernement que Chênedollé, fanatique lui aussi du « grand écrivain », et que « jetèrent dans l'extase » les portraits du cheval et du chien, « la peinture des déserts de l'Arabie » et « la description du paon [3] ».

Il a manqué à la gloire de Buffon qu'André Chénier ait vécu. Seul l'*Hermès* achevé aurait permis d'apprécier quel trésor de haute et fière poésie son œuvre recélait pour un nouveau Lucrèce.

*
* *

De Buffon, isolé dans les hauteurs de la contemplation scientifique, aux bas-fonds littéraires où grouille la foule anonyme des poétereaux de l'idylle, la pente est rapide et raide. Il faut nous y hasarder cependant. Car tout d'abord — la chronologie a de ces ironies — les *Époques de la nature* parurent au moment précis de la vogue furieuse de la pastorale. Puis le XVIII[e] siècle ne distinguait pas les genres aussi nettement que nous. La preuve en est que nous retrouverons chez Bernardin de Saint-Pierre les influences conjuguées des médiocres rimeurs de bucoliques et du

---

(1) Lettre du 9 septembre 1784 dans les *OEuvres*, édit. de 1825, t. VI, p. 419.

(2) Voir la Préface du *Voyage en Amérique*, dans les OEuvres, édit. Legrand, Troussel et Pomey, t. I, p. 219.

(3) Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 151.

savant de Montbard, qu'il se mêle parfois de réfuter. Toute sa vie, il se croira grand « physicien », et il sera — entre autres choses — un pastoral au talent original. On ne trouvera donc pas étrange que nous rapprochions, en dépit de leur inégale valeur, ces deux sources d'inspiration de l'auteur des *Études de la nature*.

Des aimables fredonneurs de menuets champêtres qui sévirent dans la seconde moitié de l'avant-dernier siècle, il serait fastidieux d'entreprendre un dénombrement même partiel. Ces vers furent souvent mort-nés, et le genre arriva à la sénilité avec une rapidité singulière.

Dès les premières années du siècle suivant, l'idylle sera réputée vieillerie. Seuls les attardés et les provinciaux en écriront encore : ce sera gibier pour l'*Almanach des Muses* et l'*Annuaire des Jeux Floraux*. Et si le Parnasse romantique avait eu son législateur, il aurait pu renouveler contre ce genre la condamnation dédaigneuse sous laquelle Eustache Deschamps accablait le serventois; c'est « ouvrage qui se porte aux puis d'amour et que nobles hommes n'ont pas accoustumé de faire [1] ». Bornons-nous donc à noter ici les caractéristiques du genre et à étudier de plus près l'œuvre de deux de ces écrivains, choisis entre les plus supportables.

L'idylle avait singulièrement évolué depuis M^me^ Deshoulières. Fontenelle s'était fait le théoricien de l'églogue, telle que la concevaient les purs classiques. A ses yeux, elle consistait avant tout dans la « conciliation des deux passions les plus fortes de l'homme : la paresse et l'amour [2] ». Il en excluait la vérité pour se contenter du « demi-vrai ». Encore y tenait-il si peu qu'il en eût volontiers chassé les brebis et les chèvres, n'eût été l'autorité des modèles anciens. Son disciple La Motte ne réduit-

---

(1) *Art de dictier* (1392) dans les ŒUVRES COMPLÈTES (édit. Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud), t. VII, p. 281.

(2) *Discours sur l'Églogue*.

sait-il pas les bergers à une simple « idée »? On n'allait pas aussi loin, sans doute, mais on s'efforçait visiblement d'y atteindre. Les personnages de la pastorale n'étaient que des gens de cour déguisés, aussi impersonnels que possible, échangeant, dans un coin du parc de Versailles, des propos du dernier galant. Le ton général était celui d'une élégante polissonnerie.

Gessner vint changer tout cela. Traduit par Huber dès 1762, l'honnête libraire de Zurich eut en France un étonnant succès (1). Par un effet de contraste assez compréhensible, ses bergers, pourtant si idéalisés, passèrent pour le dernier mot de la « naïveté ». Mais les motifs de sa vogue apparaîtront mieux dans une étude plus attentive des deux principaux bucoliques du siècle finissant : un poète, Léonard, et un prosateur, Florian.

L'un et l'autre se déclarent disciples fervents de l'écrivain suisse. Le premier voit en lui « celui de tous les modernes qui semble avoir le plus approché du génie de Théocrite (2) », et pour le second, plus enthousiaste encore, « il l'emporte sur les anciens mêmes (3) ». Mais par où s'affirme cette supériorité? Par la qualité du sentiment de la nature, le pittoresque et la vérité de la description? Non pas. Léonard constate bien, comme en passant, que « ses paysages sont frais comme la nature » et qu' « on voit tout ce qu'il peint », mais cet éloge-là se perd dans les autres, et on sent bien que ce n'est, aux yeux du critique improvisé, qu'un assez mince mérite. Du reste, Florian n'est pas loin d'accorder la palme à l'auteur des *Idylles* pour des motifs presque opposés : « O mon bon ami Gessner, s'écrie-t-il, vous pensiez bien comme moi, vous qui, né dans le pays le

---

(1) Nous renvoyons, pour le détail, à la belle étude, déjà citée, de M. F. Baldensperger. Cf. aussi : G. de Reynold, *Un précurseur du romantisme : Gessner et le sentiment de la nature* (Mercure de France, 1er juillet 1908, pp. 44 et suiv.).

(2) Léonard, *OEuvres*, 4e édit. Paris, Prault, 1788, t. I, p. 14.

(3) *Essai sur la poésie pastorale*, dans Florian. *Estelle, pastorale*. Paris, Renouard, 1820, p. 4.

plus varié, le plus pittoresque de la terre, le plus propre à vous fournir des descriptions toujours différentes, n'avez jamais, comme tant d'autres, abusé de l'art de décrire, n'avez jamais cru qu'un tableau, quelque brillant que fût son coloris, pût se passer de personnages! Vous chantez les bocages sombres, les prés verdoyants, les ruisseaux limpides; mais des bergères, des pasteurs y donnent des leçons d'amour, de piété, de bienfaisance (1) ». Retenons ces deux derniers mots. Ce qu'on admire, en effet, et ce qu'on imite chez Gessner, c'est la moralité de son œuvre. Là est pour Léonard le secret de sa supériorité sur Théocrite : « Il a sur le poète grec l'avantage d'offrir plus souvent un but moral... » Et il conclut : « On ne peut aimer son livre sans aimer la vertu (2) ». C'est aussi l'avis de Florian, qui pousse l'aveuglement jusqu'à le préférer à Virgile pour cette raison. N'inspire-t-il pas des sentiments plus purs? « On forme son goût en lisant Virgile, on nourrit son âme en lisant Gessner ». Voilà pourquoi, à l'en croire, les cœurs sensibles doivent à ce dernier ce qu'on appelle, en style pompeux, un « tribut de respect et d'admiration (3) ». Tel est l'étonnant pouvoir moralisateur de ce livre, qu'il devient comme une sorte de code de la « vertu qui rend heureux ». « Si j'étais curé de village, s'écrie le chantre d'*Estelle*, je lirais à mon prône les ouvrages de Gessner, et je suis bien sûr que tous les paysans deviendraient honnêtes gens, toutes mes paroissiennes chastes, et que personne ne dormirait au sermon (4). »

C'était beaucoup avancer. Mais ces exagérations ridicules n'en montrent que mieux par quel côté l'écrivain suisse fut apprécié en France. Le concert de louanges que soulevèrent les *Idylles*

---

(1) Florian, *Nouvelles*. Paris, Renouard, 1820, pp. 229-230.

(2) *Loc. cit.*

(3) Lettre à M. Gessner, dans *Galatée, pastorale imitée de Cervantès*. Paris, Renouard, 1820, p. 137.

(4) *Nouvelles*, p. 56.

s'adressait, avant tout, au « vertueux » Gessner. Sous son impulsion, la bucolique devint morale. Les bergères futées de naguère se transformèrent en ingénues villageoises, aux galants bergers succédèrent d'innocents jouvenceaux. Et rien ne fut épargné pour satisfaire à la règle essentielle du genre selon Florian : « Le principal charme d'une pastorale doit être d'inspirer la vertu [1] ». A vrai dire, on n'y parvint pas toujours ; les rimeurs de salon avaient, semble-t-il, quelque peine à dépouiller le vieil homme, et leurs vers offrent souvent le plus inquiétant mélange de vertu bêlante et d'érotisme sournois.

Il n'en est pas moins vrai que l'intention édifiante restait, dans la pensée du public français, le trait caractéristique de l'idylle rénovée. Et c'est ce qu'il importe de souligner ici. On aurait pu croire, en effet, que le succès de Gessner était le signe d'un goût plus averti pour le détail évocateur et pittoresque. Il n'en est rien. On a vu avec quelle désinvolture deux de ses principaux disciples méconnaissaient ce côté du talent de leur maître. C'était de leur part une injustice réelle. Gessner avait, en plus d'un endroit, des échappées de vue charmantes de fraîcheur, et la vérité des descriptions rachetait un peu le conventionnel des personnages. Fait curieux : ces traces de réalisme avaient choqué les traducteurs, et ils s'étaient empressés de faire la toilette de l'ouvrage en en retranchant çà et là l'un ou l'autre détail trop minutieux et qui sentait son Allemand. Huber avouait qu'il avait dû parfois « affaiblir les images [2] ». Ne fallait-il pas adapter ces poésies au goût français, entendez : au préjugé de la fausse noblesse pseudo-classique ? C'était, en effet, une sorte d'axiome en critique littéraire, que les Allemands étaient « bas » et « grossiers » dans leurs tableaux de la nature. Dorat leur reprochait avec autorité de n'être que « des copistes minutieux », de s'arrêter à « mille nuances qui ne doivent point retar-

---

(1) *Essai sur la pastorale*, p. 9.

(2) *Préface* de l'édition de 1796.

der la hardiesse du pinceau ». Après quoi il se demandait si, en poésie, il ne suffisait point d' « indiquer l'image [1] ». Tout son siècle partageait ses préventions et les mêmes préjugés régnaient encore en souverains aux environs de 1800. Chateaubriand lui-même parlait, comme d'un fait admis par tous, de « la bassesse des descriptions allemandes [2] », et le critique Geoffroy reprochait amèrement aux auteurs « gravement minutieux » d'Outre-Rhin de ne faire grâce ni « d'une feuille », ni « d'un brin d'herbe », et de changer ainsi leurs descriptions en véritables « procès-verbaux [3] ». C'est sous le même grief que les classiques de 1825 penseront écraser le romantisme au berceau [4] !

Ainsi s'explique que Gessner n'ait guère inspiré à ses imitateurs français le goût de la description attentive des réalités champêtres. De fait, Léonard et Florian ne paraissent pas dépasser leurs prédécesseurs par la vérité de leurs paysages. Le père d'*Estelle* réussit à faire tenir en une seule page la plupart des poncifs descriptifs que les auteurs de pastorales se transmettent fidèlement, et il nous parle des « campagnes riantes » des « beaux vallons », des « fortunés rivages », des « ruisseaux limpides » et du « beau soleil [5] ». De son côté, Léonard célèbre le « feuillage des berceaux », le « murmure des eaux » et « l'amoureux zéphyre [6] ». L'un et l'autre ne pro-

---

(1) *Idée de la poésie allemande* (1769).

(2) « Un instant de plus et Homère tombait dans la bassesse des descriptions allemandes. » (*Génie du Christianisme.* Lettre à M. de Fontanes.)

(3) Dans les *Débats* du 17 Pluviose, an X (6 février 1802), passage cité par M. Des Granges : *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire.* Paris, Hachette, 1897, p. 147.

(4) « Décrivez lentement le brin d'herbe qui pousse :
Souvent le romantique est caché sous la mousse. »
Viennet (*Épitre aux Muses sur les Romantiques.* Paris, Ladvocat, 1824).

(5) *Estelle*, p. 156.

(6) *Op. cit.*, t. II, p 168.

cèdent guère, d'ailleurs, que par tableaux généraux. Leurs descriptions imprécises sont celles d'une nature peu caractéristique à tel moment du jour ou de l'année. On pourrait « situer » ces paysages indifféremment dans toutes les contrées de climat tempéré. C'est qu'en réalité ils n'existent que dans l'idéal pays de l'idylle rustique. Léonard veut-il peindre un matin? C'est bientôt fait :

La terre a repris ses couleurs;
J'entends déjà chanter la joyeuse hirondelle;
La nature se renouvelle;
Une fraîche rosée a ranimé les fleurs.
Je sens renaître aussi mon antique alégresse (*sic*) :
O matin! ton aspect fait palpiter mon cœur (1).

Le voilà bien, le paysage tout en « indications d'images » rêvé par Dorat! Florian ajoutera quelques détails, mais présentés si sèchement, si maladroitement accumulés, que l'ensemble n'en sera ni plus ni moins suggestif : « Le ciel était partout d'azur, un doux zéphyr agitait les arbres et berçait mollement les petits oiseaux dans leurs nids; l'alouette, déjà perdue dans les airs, se faisait entendre sans être aperçue; le rossignol, fatigué d'avoir chanté toute la nuit, se ranimait pour saluer le jour; la tourterelle et le ramier répondaient par des plaintes au chant joyeux du pivert; les fleurs exhalaient tous leurs parfums; les poissons se jouaient sur les eaux du fleuve : toute la nature, au moment de son réveil, semblait remercier le Créateur du nouveau bienfait qu'il lui accordait (2) ». Parfois, il est vrai, on trouve des détails plus précis, mais le souci de vérité n'entre pour rien dans leur choix. Ce sont avant tout des traits de la « sensibilité » à la mode, et l'ensemble laisse la même impres-

(1) *Ibid.*, t. I, p. 19.
(2) *Galatée*. Paris, Renouard, 1820, pp. 111-112.

sion de « trop joli » qu'une estampe d'Eisen ou de Gravelot. Le printemps n'est qu'un prétexte à chanter l'amour :

Si-tôt que le printems ranime la verdure,
La tourterelle dans les bois
Auprès de son ami fait résonner sa voix ;
Sur un lit émaillé, l'onde coule et murmure ;
On entend sur les fleurs soupirer le zéphire :
L'air, la terre, les cieux et tout ce qui respire,
Annonce la douceur d'aimer (1).

La même intention dicte à Florian un tableautin de tons analogues, où il fait chanter à l'envi le rossignol et la fauvette, « tandis que leurs femelles, plus tendres et ne songeant qu'à l'amour, voltigent sur la prairie, essaient avec leur bec le foin encore trop vert pour elles ; et lorsqu'elles ont trouvé un brin d'herbe sec et flexible, pleines de joie, elles l'emportent à tire d'ailes au nid qu'elles ont commencé (2) ».

Tout cela reste un peu bien précieux et fade, par la faute de l'écrivain, trop docile aux suggestions d'une détestable mode littéraire. Il avait pourtant en lui les germes d'une certaine originalité. Cet enfant de la « belle Occitanie » avait emporté du terroir natal plus d'une impression de nature que l'on sent réelle en dépit de la banalité des termes qui la traduisent. Par là, il rappelle un peu les pastoraux du grand siècle, chez qui la vérité, bannie de l'action, reparaît parfois timidement dans le paysage. Son *Estelle*, par exemple, habite une retraite agreste dont la situation se trouve décrite avec une précision peu commune dans le genre : « Sur les bords du Gardon, au pied des hautes montagnes des Cévennes, entre la ville d'Anduze et le village de Massane, est un vallon où la nature semble avoir rassemblé tous ses trésors. Là, dans de longues prairies où serpentent les eaux du fleuve, on se promène sous des berceaux de figuiers et d'acacias. L'iris, le genêt fleuri, le narcisse émail-

(1) *Op. cit.*, t. I, p. 93.
(2) *Nouvelles*, p. 104.

lent la terre; le grenadier, l'aubépine exhalent dans l'air des parfums; un cercle de collines parsemées d'arbres touffus ferme de tous côtés la vallée; et des rochers couverts de neige bornent au loin l'horizon (1). » Mais ce n'était pas sur l'exactitude de la description que les contemporains se récriaient; c'était sur l'excellent cœur de l'écrivain qui, au milieu des élégances de la cour de Sceaux, n'avait pas oublié son village. Le bon Sedaine en avait les larmes aux yeux et, recevant à l'Académie l'aimable chevalier, il le félicitait solennellement : « L'hommage que vous rendez aux lieux qui vous ont vu naître est une nouvelle preuve de cette sensibilité qui vous caractérise (2) ». Nous y voyons plutôt la marque d'un sentiment de la nature sincère, encore que trop souvent refréné. Il n'est pas moins saisissable dans tel passage d'une autobiographie à peine déguisée, où se trouve dépeint, avec un accent de réelle admiration et une rare exactitude, le spectacle d'un soleil levant sur les sommets des Alpes (3). Sainte-Beuve rappelait un jour cette page et s'écriait : « C'est le signal d'un sentiment tout nouveau, plein de fraîcheur, l'amour de la nature (4) ».

Ce sentiment-là n'est pas non plus complètement absent de l'œuvre de Léonard, mais il s'y révèle plutôt par l'association qu'il établit entre le monde extérieur et les passions du poète. Les grands thèmes du lyrisme romantique se dessinent timidement dans ses faibles vers. Parcourt-il les lieux où sa Doris l'aima, il éprouve déjà qu' « un seul être lui manque et tout est dépeuplé » :

> Ah! Doris, que me font ces tapis de verdure,
> Ces gazons émaillés qui m'ont vu dans tes bras,
> Ce printems, ce beau ciel et toute la nature,
> Et tous ces lieux enfin où je ne te vois pas (5).

---

(1) *Estelle*, p. 22.

(2) Cité par A. France, *La vie littéraire*, t. I, p. 189.

(3) Voir *Mémoires d'un jeune Espagnol*. Paris, Briand, 1810, pp. 35-36.

(4) *Causeries du lundi*, t. III (3e édit.), p. 232.

(5) *Op. cit.*, t. I, p. 128.

Ou encore, un paysage revu après un long intervalle lui rappelle l'irréparable écoulement des jours, et il en gémit doucement :

> Comme tout est changé! Ce ruisseau solitaire
> Roule couvert de mousse au milieu des roseaux :
> On n'entend sur ses bords que les tristes vanneaux
> Et ce haut peuplier dont la feuille légère
> Frémit autour de ses rameaux (1).

Certes, la tristesse d'Olympio sera autrement tragique, et elle s'exprimera en des vers d'un souffle infiniment plus puissant. Mais c'est déjà ici, comme en sourdine, la même note, et il suffit à la gloire de Léonard de faire songer, par moments, à quelques-uns des plus beaux cris de douleur qui aient échappé aux grands lyriques du siècle suivant.

Faut-il ajouter maintenant qu'il y aurait quelque duperie à croire que ce poète et Florian représentent fidèlement le genre pastoral à la fin de l'Ancien Régime? Ces « minores » tranchent déjà singulièrement sur la foule des « minimi ». On sent déjà chez eux quelques velléités d'un art nouveau; ils ont, semble-t-il, quelque pressentiment de l'avenir; et c'est ce qui les distingue des pâles copistes de Gessner, qui ne représentent que le passé. A ces derniers, la nature ne révèle rien encore des tristesses et des joies que recèlent ses aspects, des beautés que dissimule son apparente uniformité. Ils ne savent pas la voir, et le paysage qui les charme, c'est l'irréel décor où, revivant un fabuleux âge d'or, le berger « sensible » adore sa bergère présente, la pleure absente et, selon les heures, célèbre ses plaisirs ou berce son chagrin en soufflant en cadence au creux de ses pipeaux.

*
* *

C'est tout le contraire d'un grand esprit que Bernardin de

---

(1) *Ibid.*, p. 97.

Saint-Pierre, et il y aurait quelque cruauté à rapprocher ses verbeuses *Études de la nature* des *Époques* de Buffon. C'est d'autre part un descriptif plus original et plus puissant que les pâles rimeurs de pastorales et d'églogues. Et pourtant, si on perd volontairement de vue cette hiérarchie trop évidente des talents, il faut bien reconnaître que son œuvre se rattache à la fois à celles de ces mauvais poètes et de ce grand savant. A une littérature à prétentions scientifiques, il inocule quelque chose de la niaiserie émue des petits vers ; mais aussi il porte dans l'idylle une vérité d'aspects et parfois une grandeur d'expression qu'on eût cherchées plutôt dans la prose de haute allure d'un naturaliste de génie. Ainsi des influences opposées expliquent, à nos yeux, les disparates si curieuses d'une œuvre où, en dépit d'un système cher à l'auteur, les contraires ne se fondent point dans des harmonies.

Bernardin a partagé le rêve pastoral de son siècle, et on retrouve parfois chez lui de ces banalités maniérées qu'exigeait impérieusement la poétique du XVIII^e^ siècle, et qui, surgissant soudain dans un style d'ordinaire peu orné, ne laissent pas de paraître aujourd'hui souverainement ridicules. Vous lisez, par exemple, le *Préambule* de *Paul et Virginie;* on y peint le paysage désolé des abords du mont Hécla ; on vous dit les bruits affreux de rocs précipités dans la mer, les sombres murmures des torrents, les rugissements des phoques et des ours marins. Puis, encore sous l'impression de ces horreurs du Septentrion, vous rencontrez tout à coup cette jolie phrase aux grâces vieillotes : « C'est alors que les zéphyrs qui l'ont dépouillée du manteau des hivers, la revêtissent [*sic !*] de la robe du printemps (1). » On n'est pas plus élégant, et voilà

(1) *OEuvres complètes*, édit. Aimé-Martin, Bruxelles, Wahlen, 1820, t. IV, p. 27. Nos citations se rapportent à cette édition, sauf pour les *Études de la nature*, que nous citons d'après la deuxième édition, Paris, Didot le jeune et Méquignon, 1791.

à quoi il sert d'avoir en portefeuille les premiers livres de l'*Arcadie*, roman pastoral! Aussi bien les mêmes images hantent Bernardin, qu'avaient évoquées complaisamment plusieurs générations de rimeurs de salon. A tels sites qu'il décrit, il faudrait seulement, à son avis, ajouter « des fleuves qui serpentent au fond, des peupliers qui rayonnent sur leurs bords, des troupeaux et des bergers » pour avoir « des vallées semblables à celle de Tempé [1] ». C'est la vision d'un âge d'or qui le poursuit : « J'aime, avoue-t-il, à me représenter ces premiers tems du monde où les hommes voyageaient sur la terre avec leurs troupeaux [2] ». Ce mirage rétrospectif s'impose à lui, comme à tous les cœurs « sensibles », parce qu'il offre le réconfortant spectacle d'une vie heureuse à la fois et vertueuse. Pour lui aussi, « notre bonheur consiste à vivre selon la nature et la vertu [3] ». On reconnaît l'élève de Rousseau. Mais, bien plus que son maître, Bernardin donne comme une teinte de bucolisme à ses ouvrages, et même à ceux-là qui s'en seraient fort bien passés. Ceci montre assez combien le sentiment des beautés du monde extérieur s'unit étroitement chez lui à cette conception de la « pure nature » dont la naïve fausseté nous fait sourire aujourd'hui. Bernardin part du même point, exactement, que le dernier poète de l'idylle.

La différence, c'est qu'il n'en reste pas là. La vie pastorale elle-même a ses travaux, et c'est de quoi ne paraissent pas se douter les fades bergers de la pastorale, dont l'amour, sous l'une ou l'autre forme, est à peu près l'unique souci. Ils mènent, somme toute, une existence aristocratique. Voilà qui ne peut

---

(1) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 43.

(2) *Ibid.*, Étude XI, t. IV, p. 112.

(3) *Paul et Virginie. Avant-propos.* (ŒUVRES COMPLÈTES, t. IV, p. 7.) Remarquer toutefois qu'il n'ajoute pas : « en dehors de la société ». Ici, en effet, le disciple de Jean-Jacques se sépare nettement de son maître, et il déclare, en termes formels, que « l'homme est né pour la société en dehors de laquelle il ne pourrait vivre » (*Voyage à l'Ile-de-France*, lettre XXVIII, dans les ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, p. 219.)

convenir à ce plébéien de Bernardin. « Supposons, dit-il..., un État entièrement régi par l'amour, tel que celui qui a été imaginé sur les bords du Lignon par l'ingénieux d'Urfé. Je demande qui aurait soin d'y bâtir des maisons et d'y cultiver les terres (1)? » Cette question indiscrète eût sans doute fort surpris le beau Céladon, mais elle est caractéristique de certain réalisme foncier que l'auteur de l'*Amazone* porte jusque dans la pure fiction. On peut prévoir par là qu'il s'efforcera d'atténuer, chez ses héros d'idylle, les invraisemblances par trop fortes et qu'il les mettra aux prises avec les réalités. Il y aura du *Robinson* dans *Paul et Virginie* (2).

C'est que l'écrivain est un voyageur, que ce bucolique se croit un savant. Il est un peu, en effet, de la race de ces inventeurs, chevaucheurs obstinés de chimères, qui passent une moitié de leur vie à échafauder sur un fond de vérité d'invraisemblables constructions d'hypothèses, et l'autre moitié à défendre hargneusement leurs fantaisies baroques contre le scepticisme ou le dédain. Il a de ces visionnaires la haine tenace de la science officielle et surtout des corps constitués qui la représentent, des académies. Bernardin est convaincu que la jalousie de ses confrères les empêche seule de reconnaître exacts son système des marées et ses théories anti-newtoniennes. Mais ces dissertations pseudo-scientifiques ne relèvent pas de l'histoire littéraire, et nous n'aurions pas à les mentionner ici si les haines du « physicien » n'avaient desservi l'écrivain en contribuant à lui fermer l'accès de certaine poésie de la nature. Personne, en effet, n'a été plus rebelle au lyrisme austère et serein que dégage l'œuvre d'un Buffon. Il ne s'élève pas aux larges hori-

---

(1) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 151.

(2) Il y aura aussi, comme on sait, un noyau de vérité dans l'affabulation même, et c'est encore caractéristique de cette tendance d'esprit qui différencie si profondément Bernardin des purs bucoliques. — Sur cette question des éléments réels dans l'intrigue de *Paul et Virginie*, voir surtout : Jules Leclercq, *Au pays de Paul et Virginie*, chap. VIII, pp. 97 et suiv.

zons de la contemplation scientifique. Ce n'est pas qu'il ne semble en entrevoir parfois, ou mieux en pressentir, la grandeur, mais l'esprit de système lui interdit d'aller au delà, et, par exemple, de douter un seul instant que la terre ait offert, dès l'origine, le spectacle d'un ordre admirable et providentiel. « Des hommes d'esprit, qui n'ont point voyagé, se sont plu à nous la peindre sortant des mains de la nature comme si des géants y eussent combattu. Ils nous ont représenté ses fleuves vaguant çà et là, ses marais fangeux, les arbres de ses forêts renversés, ses campagnes couvertes de roches, de ronces et d'épines, tous ses chemins rendus impraticables, toutes ses cultures devenues l'effort du génie. J'avoue que ces tableaux, quoique pittoresques, m'ont quelquefois attristé parce qu'ils me donnoient de la méfiance de l'Auteur de la nature [1]. » Encore touchons-nous ici à l'extrême limite de sa condescendance. Il met d'ordinaire infiniment moins de mesure dans sa critique et reproche tout net aux « livres sur la nature » d'en être le « roman » et aux « cabinets » d'en devenir le « tombeau ». Il va plus loin et déplore que l'esprit scientifique bannisse des campagnes des divinités qu'on ne pensait plus guère y rencontrer à pareille date : « Nos traités d'agriculture ne nous montrent plus, dans les champs de Cérès, que des sacs de bled, dans les prairies animées de nymphes, que des bottes de foin, et dans les majestueuses forêts, que des cordes de bois et de fagots [2] ». Le grief ne serait que plaisant s'il n'attestait un retour à l'antiquité qui aboutira au style Empire en littérature comme en art. Bernardin conserve, en effet, un à-part-soi de préférences classiques. Paul et Virginie sont comparés par lui, tour à tour et à une page d'intervalle, aux groupes des enfants de Niobé et des enfants de Léda. Et ces images plastiques trahissent le contemporain du comte de Caylus. Mais il n'apprécie pas

---

(1) *Études de la nature*, Étude V, t. I, p. 264.

(2) *Ibid.*, Étude I, t. I, p. 34.

moins les lettres antiques : Virgile n'a pas de dévot plus fervent (1). Il a toujours en réserve quelque bonne citation de Pline pour appuyer ses théories et réfuter l'adversaire. Et peut-être Plutarque lui fournit-il, fort innocemment d'ailleurs, l'idée première de son grand système de l'harmonie des contraires (2).

Ne nous arrêtons point à démêler ici l'enchevêtrement de ces consonances, concerts, compensations et contrastes. Bernardin a cependant glissé partout de ces graves niaiseries; admirons-nous un paysage, il éprouve le besoin de nous éclairer sur l'origine de cette jouissance esthétique, et nous apprenons avec stupeur qu' « une des causes les plus ordinaires du plaisir que nous éprouvons à la vue d'un grand arbre vient du sentiment de l'infini qui s'élève en nous, par sa forme pyramidale (3) ». Mais il serait vraiment trop facile de relever les naïvetés de cette sorte. Négligeons donc, de parti pris, l'œuvre du pseudo-savant et étudions plutôt celle du descriptif. Elle en vaut la peine, car c'est là que la nature revit avec une intensité de relief et de couleur qui assure à Bernardin un renom de peintre littéraire délicat et varié.

A vrai dire, les cahots d'une existence mouvementée d'aventurier l'avaient singulièrement préparé à cette tâche. Il avait souvent changé ce paysage qui, à l'en croire, « est le fond du tableau de la vie humaine (4) ». Tour à tour, il avait pu contempler les steppes de la Russie et les mornes de l'Ile-de-France. Courtisan à la Cour de Catherine II, amoureux et conspirateur

---

(1) Voir surtout le *Fragment servant de préambule à l'Arcadie.* (ŒUVRES COMPLÈTES, t. IV, p. 259 sqq.)

(2) « Le bon Plutarque veut qu'on tire de ces contraires une harmonie; mais les instruments sont communs, et les bons musiciens sont rares. » *Voyage à l'Ile-de-France*, Lettre X. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, p. 74.)

(3) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 176.

(4) *Voyage à l'Ile-de-France*, Préface de la 1re édition. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. I, p. 1.)

en Pologne, solliciteur à Berlin et à La Haye, ingénieur à Port-Louis, partout observateur et curieux, il accumula un riche trésor d'impressions vives et neuves. Il commença par en dresser un journal fidèle et même minutieux, car le *Voyage à l'Ile-de-France* n'est pas autre chose. La première partie de l'ouvrage raconte cette longue traversée pendant laquelle, ainsi qu'on l'a noté finement, « le sens artistique de l'écrivain s'éveilla de plus en plus [1] ». Encore faut-il s'entendre, et ne pas chercher déjà l'intention esthétique dans ce journal de bord complété par une lettre copieuse. Sauf dans quelques pages et surtout dans cette description de tempête que Sainte-Beuve déclarait « un pur chef-d'œuvre [2] », il faut bien avouer qu'on ne l'y découvre guère. Des faits et rien que des faits, diligemment réunis et parfois commentés; ça et là une citation de Pline ou un embryon de démonstration scientifique. La forme est moins d'un récit de voyage que d'un recueil d'observations. Observations nautiques, géographiques, géologiques, botaniques, ethnographiques, il y a de tout dans ce fouillis, mais le trait commun, c'est la recherche de l'utile et non le souci du pittoresque. Le voyageur, allant s'embarquer à Lorient, traverse la campagne bretonne, et voici tout ce qu'il aperçoit : les terres y sont « incultes » et il y croît « une plante à fleurs jaunes » que les paysans « pilent et font manger aux bestiaux ». Après quoi il se demande si le genêt qui s'y trouve aussi ne pourrait servir à faire « d'excellents cordages [3] ».

N'allons pas rire cependant de cette façon de *Journal des*

---

(1) M. Souriau, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. 1905 p. 92. M. Souriau a eu le mérite de révéler l'audacieuse falsification des *Harmonies de la nature* par Aimé-Martin. C'est ce qui nous a empêché d'utiliser ici ce texte suspect. Voir encore, du même : *Le texte authentique des « Harmonies de la nature »*. Caen, 1904, in-8° (Extrait des Mémoires de l'Académie nationale des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen.)

(2) Voir *Causeries du lundi*, t. XI, pp. 47-48.

(3) *Voyage à l'Ile-de-France*, Lettre I. (Œuvres complètes, t I, p. 5.)

*connaissances utiles*. Il atteste souvent un esprit aussi chimérique qu'ingénieux, mais aussi un œil qui, encore inhabile à saisir les impressions d'ensemble, sait du moins voir nettement, distinctement tous les détails de la forme et de la couleur. Or, cette préoccupation d'exactitude pittoresque était, à pareille date, chose peu banale dans les lettres, si peu banale que l'écrivain se trouvait singulièrement gêné par la pauvreté du vocabulaire descriptif français. « L'art de peindre la nature est si nouveau, constate-t-il, que les termes mêmes n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître : quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. Mais que de variété dans ces formes bombées, arrondies, allongées, aplaties, cavées, etc.! vous ne trouvez que des périphrases; c'est la même difficulté pour les plaines et les vallons (1). » De là, une sorte de lutte continuelle contre l'expression générale et vague, contre une langue décolorée par l'abus de l'abstraction. A cette rude gymnastique, son style gagne peu à peu une précision et un pittoresque qui en doublent la puissance de suggestion. Il faut lire les *Études de la nature* pour savoir combien il enrichit le vocabulaire. Ce n'est pas qu'il recoure continuellement au néologisme; mieux avisé, il fait de larges emprunts aux parlers techniques, au langage des marins notamment, et surtout il combine des termes courants pour leur donner de nouvelles nuances de sens. Il distingue entre « jaune souffre », « jaune citron » et « jaune d'œuf » ; entre « couleur aurore », « ponceau », « rouge plein », « rouge carminé » et « pourpre ». Il voit dans les nuages des tropiques des teintes « cuivrées », « couleur de fumée de pipe », « brunes », « rousses noires », « grises », « livides », « couleur marron », et même « couleur de gueule de four enflammé (2) ». De là un éclat du style fort étranger à la pure

(1) *Voyage à l'Ile-de-France*, Lettre XXVIII. (Œuvres complètes, t. I, pp 217-218).

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, pp. 22 et 26.

tradition française et qui rebutera même longtemps après plus d'un goût délicat à l'excès. Joubert trouvera dans son œuvre « un prisme qui lasse les yeux », et il ajoutera, non sans une certaine humeur : « Quand on l'a lu longtemps, on est charmé de voir la verdure et les arbres moins colorés dans la campagne qu'ils ne le sont dans ses écrits (1) ». Encore ne se borne-t-il pas à sérier ainsi, comme un peintre sur sa palette, des nuances délicates et fines. Il introduit en même temps dans la langue, et comme à plaisir, les termes de la faune et de la flore tropicales. L'étrangeté même de ces noms d'aspect inaccoutumé devait surprendre le lecteur, piquer sa curiosité et c'est peut-être tout le secret de la saveur si caractéristique de l'exotisme chez Bernardin. « Tamarins », « attiers », « agathis », « papayers », « badamiers », « manguiers », « goyaviers », « tatamaques », « palmistes », « jacqs », « jam-roses », à chaque instant l'un ou l'autre de ces mots rappelait au lecteur que la flore des tropiques n'est point la nôtre et que les paysages évoqués à ses yeux avaient pour lui tout le charme de la nouveauté. L'eût-il oublié, la faune aurait suffi à l'en faire souvenir. Passe encore pour les « colibris » bien connus déjà, voire pour l' « alouette marine » et la « noire frégate », mais l' « oiseau blanc des tropiques », et les « cardinaux couleur de feu », et les « perruches vertes comme des émeraudes » !... On aurait tort de ne voir là que de médiocres artifices de style. Car enfin tous ces termes, pour bizarres qu'ils soient parfois, correspondent à des réalités et, si on peut dire, les traduisent. A nouveaux spectacles, nouveaux procédés de description! Sous la plume d'un habile écrivain, la langue n'y peut que gagner en fraîcheur et en éclat, et ce n'est sans doute pas profit négligeable.

C'est ainsi que le véritable « exotisme » s'ouvrait aux lettres françaises comme une terre nouvelle découverte par le mince ingénieur de l'Ile-de-France. Fait de haut intérêt et

---

(1) Cité par SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, t. I, p. 78.

dont il serait difficile d'exagérer l'importance! Bernardin lui-même, perspicace en ceci, s'en rendait un compte exact. « Nos poètes, dit-il, ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous les feuillages des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers. Il ne manque à l'autre partie du monde que des Théocrites et des Virgiles pour que nous en ayons des tableaux aussi intéressants que ceux de notre pays (1). » C'était voir assez clair dans son dessein et avoir conscience des difficultés qu'il présentait. Bernardin dut de les surmonter à son incomparable virtuosité picturale. Son œil, en effet, n'est pas seulement sensible aux moindres variations de nuance, il saisit aussi les jeux subtils de la lumière dans un ciel d'Orient tout baigné de clarté. Dans un coucher de soleil, il admire, se détachant sur un fond de nuages roulés en masses blanches comme neige, « quatre ou cinq gerbes de lumière qui s'élèvent du soleil couchant jusqu'au zénith, bordent de franges d'or les sommets indécis de cette barrière céleste et vont frapper des reflets de leurs feux les pyramides des montagnes aériennes collatérales, qui semblent être alors d'argent et de vermillon (2) ».

Les merveilles de l'aurore ne sont pas moins finement rendues quand, du bord d'un fleuve, il en contemple le déploiement à travers un bouquet d'arbres. On voit, dit-il, « des ombres fortes et des ombres transparentes se répandre sur le gazon, une verdure sombre et une verdure argentée se découper sur l'azur des cieux, et leurs doux reflets, confondus ensemble, se mouvoir au sein des eaux (3) ». Il excelle dans ces sortes de sous-bois où la lumière éclatante des tropiques, tamisée par le feuillage, a des vibrations plus délicates, et on retrouve maintes fois, dans *Paul et Virginie*, des « notations » du même ordre, délicieusement

(1) *Paul et Virginie*, *Avant-propos*. (ŒUVRES COMPLÈTES, t. IV, p. 7.)

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 23.

(3) *Études de la nature*, Étude I, t. I, p. 98.

délicates et précises : « Quand le soleil était descendu à l'horizon, ses rayons brisés par les troncs des arbres divergeaient en longues gerbes lumineuses... Quelquefois, son disque tout entier paraissait à l'extrémité d'une avenue et la rendait toute étincelante de lumière. Le feuillage des arbres, éclairé en-dessous de ses rayons safranés, brillait des feux de la topaze et de l'émeraude. Leurs troncs moussus et bruns paraissaient changés en colonnes de bronze antique... [1] ». Ce ne sont là que des tableaux de la nature inanimée, et pourtant, remarquons-le, rien n'y est figé, raide, immobile. L'écrivain a, en effet, dans les œuvres de sa maturité du moins, le souci de saisir dans les aspects qu'il décrit les sourdes pulsations de la vie des choses. Dans une même scène, il note les modifications qu'elle subit d'instant en instant. Ses impressions se suivent, différentes par l'un ou l'autre détail, et la rapidité même de leur succession suffit à donner l'illusion du mouvement. Illusion voulue, sans doute, et même patiemment cherchée, car Bernardin remarque qu' « un des grands charmes du paysage est d'y voir du mouvement ». Et il ajoute : « C'est ce que les tableaux de la plupart de nos peintres manquent souvent d'exprimer [2] ».

« Visuel » au plus haut degré, l'auteur des *Études de la nature* ne laisse pourtant pas de faire, dans ses descriptions, une part restreinte, mais appréciable, aux sensations des autres ordres. Sainte-Beuve déjà constatait que chez lui « les odeurs se mêlent aux couleurs », et il y voyait « un signe de délicatesse et de sensibilité [3] ». Il n'oublie pas davantage les sons : à

---

(1) *Paul et Virginie.* (Œuvres complètes, t. IV, p 61.) — Un manuscrit nous conserve les traces du curieux travail par quoi Bernardin étoffe ses descriptions exotiques et y renforce les couleurs par empâtements successifs « accrochant où il peut des notations pittoresques ». Voir, à ce sujet, l'étude minutieuse et pénétrante de M. G. Lanson : *Un manuscrit de Paul et Virginie.* (Revue du Mois, 10 avril 1908, surtout p. 430 sqq.)

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 48,

(3) *Portraits littéraires*, t. II, p. 129.

preuve le fameux morceau, d'ailleurs trop loué, sur les « Forêts agitées par les vents ». On peut croire pourtant que son mérite est moindre ici. Car, s'il a noté les sensations auditives avec cette exactitude scrupuleuse qui est comme la marque caractéristique de son talent, il n'en saisit pas toujours toute la poésie et toute la beauté. Son oreille est flattée par des sons réguliers et sourds, mais cette impression reste chez lui assez vague et, pour ainsi dire, amorphe. Comme son maître Jean-Jacques, il semble leur demander surtout l'anesthésie délicieuse de l'assoupissement. Il félicite quelque part la nature de faire sortir « du sein des forêts, des prairies et des vallons, des bruits ineffables qui excitent en nous de douces rêveries et nous plongent dans de profonds sommeils [1] ». Ne penserait-on pas entendre le promeneur solitaire ?

Mais, à décomposer en leurs éléments psychologiques les descriptions de Bernardin, on risquerait fort de leur enlever le meilleur de leur charme qui réside souvent dans la perfection des ensembles. « Tout est court, simple, tournant vite au tableau enchanteur [2] », disait de *Paul et Virginie* un juge compétent entre tous. Rien de plus vrai, et chacun le sait, puisque chacun a lu la seule idylle qui ait mérité de survivre au naufrage du genre. On y trouve de ravissantes miniatures, mais est-ce bien pour peindre ces œuvrettes qu'il était nécessaire de rénover complètement les procédés de l'expression pittoresque ? Il y a ici disproportion évidente entre les moyens employés et l'œuvre réalisée. C'est que Bernardin voudrait en vain s'élever jusqu'au grand paysage ; il manque de puissance et de souffle, et rapetisse malgré lui les aspects les plus imposants. Il ne se hausse point à ce qu'on pourrait appeler le sublime du descriptif. De là vient, sans doute, qu'il n'a guère réussi — sauf une ou deux exceptions — à peindre cette mer qu'il aimait d'ailleurs assez peu.

---

(1) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 191.

(2) Sainte-Beuve, *Op. cit.*, p. 128.

Qu'on lise plutôt le début du premier livre de l'*Arcadie*. Le berger Tirtée « était assis sous des pins, au pied d'une roche, d'où il considérait au loin la mer agitée par les vents du Midi. Ses flots couleur d'olive étaient blanchis d'écume qui jaillissait en gerbes sur toutes les grèves. Des bateaux de pêcheurs, paraissant et disparaissant tour à tour entre les lames, hasardaient, en s'échouant sur le rivage, d'y chercher leur salut, tandis que de gros vaisseaux à la voile, tout penchés par la violence du vent, s'en éloignaient dans la crainte du naufrage (1) ». On le voit, ce n'est qu'une esquisse ou une aquarelle, — et même une jolie aquarelle, — non un vaste tableau où semble revivre la réalité. C'est que, pour traiter pareil sujet, il aurait fallu abandonner son mince pinceau pour la « brosse » de Chateaubriand.

L'auteur d'*Atala* aura sur son prédécesseur une autre supériorité encore : il établira, entre l'action et le site où elle se déroule, une harmonie notablement plus délicate. Mais il y aurait quelque injustice à reprocher à Bernardin de n'avoir pas deviné son victorieux rival. Louons-le plutôt d'avoir, l'un des premiers, exprimé dans ses nuances les plus fines le sentiment de la mélancolie. La « sensibilité », qui est réelle chez lui, lui révèle tout le charme d'une rêverie aux teintes engrisaillées. « En général, constate-t-il, les beautés vives et enjouées nous plaisent, mais il n'y a que les mélancoliques qui nous touchent (2). » C'est indiquer d'un trait la nature propre de cet état d'esprit déterminé par une excitation légère de l'émotivité qui

---

(1) *OEuvres complètes*, t. IV, p. 293. — A propos de cette œuvre, il est assez étonnant qu'on n'ait jamais, à notre connaissance, signalé les analogies que son premier livre, publié en 1788, présente avec le neuvième livre des *Martyrs*. Le long récit d'Amasis y rappelle, en effet, celui d'Eudore. Tous deux ont pour auditeurs un vieillard grec et sa fille; Tirtée fait songer à Démodocus et Cyané à Cymodocée. Notons encore que les aventures des deux héros se déroulent au milieu des barbares gaulois. Il est vrai qu'il manque à l'*Arcadie* l'épisode de Velléda, et c'est beaucoup !

(2) *Études de la nature*, Étude X, t. III, p. 58.

ombre de tristesse un visage où ne s'est pas encore éteint le reflet du sourire. D'autres peindront la mélancolie désespérée et morne, ou furieuse et révoltée. Elle est, chez Bernardin, pure de toute amertume. C'est peut-être qu'elle naît chez lui moins des orages de la vie intérieure que des suggestions des aspects et des forces de la nature. « Je goûte du plaisir, écrit-il, lorsqu'il pleut à verse, que je vois les vieux murs mousseux tous dégouttant d'eau et que j'entends les murmures du vent qui se mêlent aux frémissements de la pluie (1) ». Ainsi le paysage se réfléchit au plus profond de l'être moral. N'est-ce pas qu'un lien mystérieux unit indissolublement les deux ordres de réalité où se meut notre personnalité? Chez notre écrivain, c'est le monde extérieur qui enrichit la vie morale d'un sentiment nouveau. Par une marche précisément inverse, Balzac n'arrivera à comprendre — sinon à ressentir — l'attrait du paysage qu'à la faveur de certaines dispositions psychologiques. « Depuis que je me *mélancolise*, avouera-t-il, j'ai remarqué que l'âme s'ennuie des figures et qu'un paysage lui laisse bien plus de champ (2). » Bernardin, lui, a parfois besoin de la nature pour lui révéler certains secrets de son moi. Mais il a beau remarquer, avec une sorte d'étonnement, qu'elle « se conforme à sa situation comme une tendre amie (3) », ce grand découvreur d'harmonies ne perçoit que rarement celle-là, la plus intime de toutes peut-être : le peintre qui est en lui l'entraîne trop vers les matérialités du paysage pour qu'il soit toujours bien sensible à l'impression morale qui s'en dégage.

Il reste donc des lacunes, des lacunes fâcheuses, dans le talent descriptif de Bernardin, et c'est bien ce qui empêche de le compter au premier rang de nos grands écrivains. Mais il vient immédiatement après eux, parmi ces génies incomplets mais

---

(1) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 218.

(2) Cité par L. Arréat : *Art et psychologie individuelle*. Alcan, 1906, p. 13.

(3) *Études de la nature*, Étude XII, t. IV, p. 220.

originaux, dont l'influence est décisive dans l'orientation d'une littérature. Précurseur — puisqu'il faut bien reprendre ce terme banal, mais ici d'une rigoureuse exactitude — il le fut par l'introduction dans les lettres d'un pittoresque exotique aux teintes vives et chatoyantes (1). Il en broya et séria les couleurs avec un art très réel ; mais la puissance lui manqua, qui lui eût permis d'en faire vibrer, sur une grande toile, la chaude et rare opulence. Il en fut ainsi du descriptif, comme du « philosophe », insupportable lorsqu'il vaticine sur les destins de la société et de l'univers, exquis, au contraire, quand il restreint sagement son horizon au petit monde qui naît, s'agite et meurt sur les feuilles velues d'un fraisier.

---

(1) Faut-il, à côté de lui, mentionner Volney comme un autre précurseur? On l'a cru souvent, et assuré, sur la foi d'une page bien connue des *Ruines*. Et il est certain qu'on y trouve quelque chose du ton et du pittoresque de Chateaubriand. Seulement, cette page est unique dans l'œuvre de Volney. Rien dans tout le reste de ses ouvrages nous ne disons pas qui en approche, mais qui en donne la moindre idée. Partout le même style sec et abstrait. Toute sa vie ce parfait idéologue a écrit dans la langue de Condorcet, avec moins de nombre. Toute sa vie, sauf un jour où le hasard d'une émotion fugitive lui arracha un passage d'un accent plus profond et d'une couleur plus chaude. Mais il y aurait danger à fonder sur cet accident un jugement ou une classification. Il suffira donc d'avoir rappelé ici cette page que l'on peut lire partout.

## CHAPITRE IV.

### Les progrès du pittoresque.

I. La découverte littéraire des Pyrénées. — II. La nature dans le roman : Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Souza, Mme de Staël. — III. La nature dans le roman : Berriat Saint-Prix, Mme de Krudener, Benjamin Constant. — IV. Les théoriciens du paysage.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, les Alpes avaient été découvertes, et J.-J. Rousseau s'était chargé d'en dire aussitôt les beautés ; on sait avec quel lyrisme, quelle émotion, quelle sincérité profonde. Une autre « terra incognita » sera révélée quelque quarante ans plus tard. Une petite troupe de voyageurs — naturalistes pour la plupart — marchera à la conquête des Pyrénées, et leurs relations transmettront au public des impressions de force et d'intensité variables, mais où l'on sentira, sous les mots plus ou moins adroitement agencés en phrases, vibrer une même admiration. Une nouvelle région du sol français se trouvera ainsi ouverte aux peintres littéraires. Et ce n'est point là chose indifférente. Sans doute, à pareille date, la montagne a déjà trouvé toute une légion de panégyristes et de paysagistes. Mais, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, la montagne, ce sera les Alpes, et rien que les Alpes. Or, la nature pyrénéenne est trop différente des sites alpestres pour qu'on puisse la peindre avec les mêmes couleurs. Pour ces aspects nouveaux, force sera bien de se composer une palette nouvelle. Ainsi la découverte des Pyrénées marquera une conquête du pittoresque descriptif, et, en même temps, elle fournira un témoignage précis de cette lente évolution du goût public, que la littérature précipite quelquefois, mais dont elle subit presque toujours le contre-coup.

Cette évolution se signale d'autant mieux, dans le cas présent,

que les Pyrénées — dans certaines de leurs parties au moins — n'avaient rien de ces cantons perdus dans l'isolement d'une lointaine province, et où l'étranger ne se hasarde point. Depuis plus de trois siècles, nombre de malades, ou d'oisifs, venaient chaque année y prendre les eaux, et pas n'est besoin de citer, entre tant d'autres, l'exemple fameux de Marguerite de Navarre pour attester la vogue dont jouirent de très bonne heure Bagnères et Cauterets. Mais jusqu'au moment où nous sommes arrivés, ces voyageurs ne quittaient guère les vallées : ils se contentaient de jeter un regard effrayé sur les hauts sommets et les rochers à pic, pour se hâter de chercher, loin de ces « horreurs », des lieux plus riants et de plus agréables décors (1). Un baigneur du XVII[e] siècle, poète à ses heures, évoque bien la nature pyrénéenne, mais c'est pour en dire la désolation, égale à celle que porte en lui un amour malheureux :

De ces courbez vallons les recourbez ombrages
Sifflent heurlant toujours les venimeuses rages
Des Serpens et des Ours (2).

Or, près de cent cinquante ans passeront, et Le Franc de Pompignan se rencontrera avec ce rimeur anonyme pour exprimer, sinon un effroi aussi tragique, du moins une répulsion semblable pour ces paysages trop sombres pour son goût léger :

Disparaissez, objets affreux,
Rochers qui montez jusqu'aux nues,
D'un ciel humide et nébuleux,
Impraticables avenues.

---

(1) Ronsard lui-même n'invoque que pour un jeu de mots assez pédant :

« La tortueuse couronne
Des monts surnommez de feu. »

(*Odes*. Livre V, ode 5; éd. Blanchemain, t. II, p. 321.)

(2) *Constantes larmes du S. D. C., estant aux Bains des Monts Pyrénées,* dans le *Parnasse des plus excellens poètes*, p. p. Mathieu Guillemot. Paris, 1687, t. II, fol. 157 v°.

Torrens dont les fougueux écarts
Se percent des routes bruyantes,
De vos cascades effrayantes
Ne fatiguez plus mes regards [1].

Cette incompréhension, caractéristique du goût classique, s'atténue cependant dès le milieu du XVIII[e] siècle. Une évolution commence alors à se dessiner. Les écrivains, fussent-ils poètes, et poètes de salon, ne déclarent plus aussi délibérément haïssables ces aspects dont la singularité les frappe. Toutes leurs préférences esthétiques en sont choquées, et pourtant ils se sentent comme attirés par ces sommets nuageux et ces rocs abrupts. C'est ainsi que, de Le Franc de Pompignan au chevalier Bertin, la nuance est très sensible. Le poète des *Amours* voyage aux Pyrénées, et il en écrit à son ami Parny : « Je serais... embarrassé de vous peindre l'étonnement, l'horreur et l'admiration dont j'ai été saisi à leur approche [2]. » Mélange encore obscur de sentiments contradictoires, qui ne lui permet guère de peindre à loisir le paysage. Tout ce qu'il trouve à dire, c'est que « cette longue chaîne de montagnes ressemble de loin à un vaste amas de nuages blanchâtres, bizarrement découpés sur l'horizon ». On sent bien, au surplus, qu'il se tourne d'instinct vers les sites « riants et pittoresques ». Mais l'important, c'est qu'on trouve chez lui la perception encore confuse d'un autre genre de beautés naturelles, dont il commence à apprécier les « effets bizarres et sublimes ». « L'imagination, s'écrie-t-il à tel endroit, ne peut rien concevoir de plus horrible et de plus beau, de plus triste et de plus imposant [3]. » Et le rapprochement même de ces épithètes est suggestif.

Que pareil état d'esprit ne fût pas encore commun parmi les

---

(1) Ode V. *En revenant de Barèges.* (Août 1745.)

(2) *Lettre à M. le comte de Parn** [Parny], *écrite des Pyrénées.* (Œuvres complètes. Paris, Roux-Dufort aîné, 1824, in-8°, pp. 331-332.)

(3) *Ibid.*, p. 342.

visiteurs des Pyrénées, on le croira sans peine. Dom Lerouge, qui écrit, en 1785, deux lourds volumes pour signaler les *Passe-temps agréables des eaux minérales de Bagnères en Bigorre et du Béarn,* ne compte point parmi eux la découverte des sites et la contemplation des paysages. Toutes ses impressions se résument en quelques phrases, développement tout général et vague de ce thème depuis longtemps banal : qu' « il y a peu d'âmes sensibles ou fortes auxquelles la vue des montagnes n'inspire de grandes idées [1] ».

Quatre ans plus tard, Ramond de Carbonnières publiait, sous le titre modeste d'*Observations faites dans les Pyrénées,* l'ouvrage qui allait révéler, à la fois aux savants et aux lettrés, la grande montagne méridionale sous ses multiples aspects. On l'a fort bien dit : « Ce livre... est l'acte de naissance des Pyrénées [2] ». Livre singulièrement complexe, œuvre d'un « philanthrope » et d'un « physicien », d'un historien et d'un littérateur, combinant adroitement dans un même cadre des notions d'ordre tout différent. Cet « ouvrage, annonçait Henri Meister dans sa *Correspondance littéraire,* est rempli de connaissances profondes et variées; on y trouve tour à tour des descriptions faites avec beaucoup de justesse et de précision, des peintures vives et animées, des recherches abstraites, des discussions infiniment curieuses sur quelques époques fort obscures de notre histoire, et à ces différents mérites se mêle encore fort souvent l'expression d'une âme profondément pénétrée de tous les bienfaits de la nature et de tous les droits de l'humanité [3] ». Seul le paysa-

---

(1) *Les passe-temps agréables des eaux minérales de Bagnères de Bigorre et du Béarn et leurs propriétés,* par dom Lerouge, de l'ordre de Cîteaux. A Paris, chez M. Lerouge, 1785, in-8°, t. I, p. III.

(2) Henri Béraldi, *Cent ans aux Pyrénées.* Paris, 1898, in-8°, t. I, p. 6. — Outre cet ouvrage, voir, pour la période ancienne : D. Mornet, *Un voyage inédit aux Pyrénées en 1765.* (Revue des Pyrénées, 1909, 2e trimestre.)

(3) *Correspondance littéraire,* éd. Tourneux. Paris, Garnier, 1889, in-8°, t. XV, p. 485.

giste littéraire nous intéresse ici, et son œuvre est singulièrement précieuse, si celle de l'homme de science est autrement considérable.

Sans doute, Ramond n'a pas échappé à l'influence de Jean-Jacques. Il a des récitatifs où l'on retrouve, développés avec plus d'abondance et moins de sûreté, des motifs chers au Génevois. Vient-il, par exemple, à rencontrer des bergers changeant de pâturages avec leurs troupeaux, ce spectacle arrache ce cri à son âme « sensible » : « Tableau doux et champêtre, dont la simple nature a fait les fraix, il doit réunir, comme elle, la vénérable empreinte de l'antiquité aux charmes d'une nouvelle jeunesse, et se renouveller, au retour de chaque année, comme la feuille des arbres et comme l'herbe des prés... (1). » Ou encore c'est, ailleurs, une véhémente apostrophe aux « lois de nos législateurs », coupables de ne pas s'accorder « avec celles de notre nature (2) ». Mais il y a plus, et mieux, chez cet écrivain, que ces legs d'une tradition littéraire vieille de quelques lustres déjà. Sous cette grandiloquence parfois creuse, sous cet étalage un peu trop complaisant de sensibilité, on trouve un observateur diligent et finement compréhensif, qui sait voir la beauté des sites et saisir distinctement le caractère particulier de chacun d'eux. C'est qu'il est servi par son amour profond de la montagne. Il sait toute la force des joies qu'elle donne, et il dit avec un accent profond : « Je sentois ce charme que j'ai tant connu, tant goûté sur les montagnes, ce contentement vague, cette légèreté du corps, cette agilité des membres, cette sérénité de la pensée, si doux à éprouver, si difficiles à peindre (3) ». Mais l'excès du plaisir ne fait pas tort, un seul instant, à ses qualités d'observateur. Ramond a l'expérience des montagnes.

---

(1) *Observations faites dans les Pyrénées, pour servir de suite à des observations sur les Alpes, etc.* A Paris, chez Belin, 1789, in-8°, p. 64.

(2) *Ibid.*, p. 158.

(3) *Ibid.*, p. 42.

Il a parcouru les Alpes; traducteur des *Lettres* de Coxe sur la Suisse, il y a joint des *Observations* d'un vif intérêt. C'est pourquoi, mieux que d'autres, il a pu sentir toute l'originalité du paysage pyrénéen. « Ce n'est point là, note-t-il, le spectacle et la décoration des montagnes centrales, de ces hauteurs désolées, sous lesquelles les vallées s'enfoncent dans un abyme que l'œil n'oseroit sonder; de ces sommets, d'où l'on ne voit que d'autres sommets qui surnagent (*sic*) les vapeurs terrestres; de ces déserts, où l'œil ne rencontre plus rien qui le rassure; où l'oreille ne saisit pas un son qui appartienne à la vie; où la pensée ne trouve plus un objet de méditation qui ne l'accable; où l'imagination s'épouvante à l'approche des idées d'immensité et d'éternité, qui s'emparent d'elle; où les souvenirs de la terre habitée expirent; où un sombre sentiment fait craindre qu'elle-même ne soit rien... Ici, l'on n'est pas hors du monde : on le domine; on l'observe; la demeure des hommes est encore sous les yeux; leurs agitations sont encore dans la mémoire; et le cœur fatigué, s'épanouissant à peine, frémit encore des restes de l'ébranlement [1]. »

Le sentiment est réel sous cette verbosité un peu fatigante. D'autres ont peine à dégager l'impression morale qui émane d'un site, et s'ils essaient de la formuler, elle apparaît trop souvent comme une manière de conclusion surajoutée et banale. Chez Ramond, au contraire, elle est saisie du premier coup : il ne la sépare point de la sensation même, il la confond avec elle, et l'ensemble y gagne une sincérité singulière et suggestive. Parfois ce n'est qu'un trait, indiqué avec une simplicité qui n'est pas sans force. Toute la prenante beauté d'une fin de jour n'est-elle pas comme condensée en ces quelques lignes? « Le soleil, voisin de son coucher..., répandoit ce charme qui naît de l'approche du soir. C'est alors que l'immense nature adopte cette unité de couleurs, et cette régulière disposition d'ombres,

---

[1] Pages 44-45.

qui simplifient les formes, les lient en grandes masses et leur donnent cet ensemble, cette harmonie, cette gravité, qui reposent à la fois l'œil et l'âme [1]. » Parfois aussi, il a des expressions frappantes, de ces mots trouvés, qui attestent la sincérité profonde du sentiment. Des rochers, qu'il montre « insensibles au printems et fidèle à leur unique tendance », il dit fortement : « Périr est leur seule affaire [2] ». Ou encore, ce qui saisit, c'est la justesse même de la notion qui, dans sa simplicité un peu nue, traduit l'impression avec une fidélité scrupuleuse. Ecoutons-le, par exemple, nous dire ses rêveries dans le décor sévère de la Maladetta : « Dans ce lugubre silence, interrompu de loin en loin par le vent qui passe dans les cieux, comme nous sur la terre, ma pensée se livroit aux souvenirs du passé. Il me sembloit le dominer comme le monde, et mon âme, resserrée par le profond sentiment des ravages du tems, ne trouvoit que ruines en moi, comme autour de moi [3] ». Pas de déclamation boursouflée ici, pas de sensibilité larmoyante et confuse, mais l'indication rapide et sincère d'un état d'âme réel.

Rare qualité que cette précision quasi scientifique transportée dans l'analyse des sentiments! Elle se retrouve dans la partie pour ainsi dire technique de la description. Dans une langue simple d'ordinaire, un peu « empâtée » parfois, Ramond évoque les sites avec une intensité peu commune. Tout l'art est dans la composition, et parfois on l'y sent trop. Mais les teintes sont bien celles de la réalité saisie par un œil singulièrement délicat. « Il excelle, remarquait finement Sainte-Beuve, à rendre cette couleur presque indescriptible des hauts lieux, ces rayons d'*un soleil sans nuages, mais sans ardeur;* ces caractères des glaciers que l'œil exercé distingue de loin et que l'amant des hauteurs désire; cette *teinte bleuâtre,* cette *coupure nette,* ces *fentes à vive*

---

(1) Page 162.

(2) Page 252.

(3) Page 241.

*arête* qui le réjouissent, et de près, lorsqu'on y marche, lorsque le bâton et les crampons n'y mordent qu'à peine, « la couleur *de ce bleu de ciel qui est l'ombre* des glaciers [1] ». Et rien n'est plus vrai sans doute. Encore ne faut-il rien exagérer, car les traits que le critique rassemble ainsi en quelques lignes, il faut les chercher au cours de bien des pages. Ramond est un peintre exact et sincère, mais c'est aussi un peintre d'un pittoresque discret et même un peu terne. Buffon le félicita un jour d'« écrire comme Rousseau ». A ce point de vue particulier, on peut le rapprocher plutôt de l'auteur des *Époques de la nature* [2]. C'est pourquoi, sans doute, notre goût du pittoresque ne trouve pas toujours à se satisfaire chez lui. Ses épithètes sont exactes, mais souvent un peu grises; souvent aussi elles parlent plus à l'intelligence qu'à l'imagination. « C'est un beau désert que ce lieu, écrit-il des environs du lac d'Oncet : les montagnes s'enchaînent bien; les roches sont d'une grande forme; les contours sont fiers; les sommets hérissés; les précipices profonds... [3]. » Et pour précise qu'elle soit, cette description n'est point de celles qui peignent à l'esprit [4].

Ce manque d'éclat est cependant infiniment plus sensible encore chez Boudon de Saint-Amans, dont les *Fragments d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées* virent le jour la même année que les *Observations* du naturaliste strasbourgeois. Ce botaniste est à coup sûr un aimable voyageur,

---

[1] *Causeries du lundi*, t. I, p. 482.

[2] Lui-même s'avoue nettement le disciple du châtelain de Montbard : « le plus beau génie qui ait été appelé à peindre la nature » (p. 379).

[3] Page 41.

[4] Ceci sera plus vrai encore des œuvres postérieures de Ramond. Le savant y prendra définitivement le pas sur le paysagiste. C'est pourquoi nous croyons pouvoir négliger ici ses *Voyages au Mont-Perdu* (1801) où les descriptions, d'ailleurs plus rares, deviennent aussi un peu froides et sèches. — Pour plus de détails sur Ramond, voir Jacques Reboul, *Un grand précurseur des romantiques : Ramond*. Nice, 1910, in-8°.

mais c'est tout le contraire d'un novateur littéraire. Ses impressions sont celles d'un homme cultivé, qui a des lettres et ne déteste point de le montrer, mais dont le goût resté classique préfère, sans trop se l'avouer, les aspects riants et frais à des beautés qu'il ne peut s'empêcher de trouver « lugubres » ou « funèbres ». Son regard se tourne avec complaisance vers la verdure des vallées. « Des points de vue délicieux, des bocages charmans, des prairies, des sites dont on ne peut rendre l'idée, d'une tranquillité, d'une fraîcheur qui pénètrent dans les veines, des terres cultivées avec toute l'intelligence possible, voilà, écrit-il, pour le champêtre et pour l'agréable. » Il est vrai qu'il fait aussitôt la part du « grand » et du « terrible », et qu'il évoque « une nature imposante, majestueuse, sublime jusque dans ses caprices (1) ». Mais on sent trop que c'est là le parallèle imposé par la mode littéraire, et que des aspects moins effrayants peuvent seuls ravir les yeux de ce paisible botaniste. Encore doit-il à son maître Jean-Jacques de prendre un ton pénétré pour célébrer les « espaces où la main de l'homme n'asservira jamais la nature » et de les opposer, dans un contraste qui est « de style » depuis la *Nouvelle Héloïse*, aux champs cultivés par l'« art » des hommes (2).

Son compagnon de voyage, Dusaulx, échappe infiniment moins encore à l'influence du Génevois. N'avait-il pas été honoré de l'amitié du grand homme? (3). Il en abuse pour parler des montagnes en « philosophe », et force est bien de sourire devant la ridicule emphase avec laquelle ce « vieil ami des Muses antiques et modernes », comme il s'appelle, entreprend de décrire les « augustes Pyrénées, franchies par Annibal, chantées

---

(1) *Fragmens d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées* ou *Lettres écrites de ces montagnes*. par M. de Saint-Amans. A Metz, chez Devilly, 1789, in-8°, pp. 16-17

(2) *Ibid.*

(3) Voir son opuscule : *De mes rapports avec J.-J. Rousseau et de notre correspondance active*. Paris, Didot jeune, 1798, in-8°.

par Lucain ». Quand il se grise ainsi de périodes redondantes et vaticine en grand-prêtre de la pure Nature, il est franchement insupportable, et plus d'une fois on est tenté de fermer le livre... On aurait tort cependant, car, perdus dans cette phraséologie vieillotte, il y a des tableaux bien observés et qui ne pâlissent point auprès des meilleures pages descriptives de Ramond. Un critique qui a jugé Dusaulx avec une sévérité peut-être excessive n'a pu toutefois lui refuser ce mérite : « Au fond, écrit-il, et sous son verbiage sénile, le bon Dusaulx, qui est écrivain, a senti la nature [1] ». Son *Voyage*, publié seulement en 1796, portait, à l'origine, ce titre significatif : *Théorie des sensations et des sentimens que l'on éprouve sur les monts Pyrénées* [2], ce qui eût été un beau sujet pour un esprit plus délié, une intelligence plus pénétrante et une plume plus experte. Sans trop savoir l'exprimer, il n'en a pas moins un goût très réel pour le pays qu'il décrit, et cette sincérité du sentiment a singulièrement servi le paysagiste qui est en lui. Ce dernier s'applique visiblement; l'effort est sensible chez lui. Il veut peindre à larges traits de grands tableaux dont il règle trop bien la composition. Et c'est un premier défaut, dont Ramond déjà n'était pas exempt. Puis Dusaulx n'a pas à sa disposition un vocabulaire suffisamment riche et nuancé pour atteindre toujours à la justesse précise du trait pittoresque. Il y supplée par une observation attentive, consciencieuse, dont il essaie de consigner fidèlement les résultats dans une langue un peu lourde, mais avec une précision de détails qui finit souvent par laisser la sensation de la « chose vue ». C'est ainsi qu'il ne néglige point de noter, avec minutie presque, les phases successives et si différentes d'un lever de soleil dans la montagne. D'abord « un faible crépuscule » qui fait à peine pâlir les

---

(1) H. Béraldi, *Op. cit.*, p. 43.

(2) Voir la préface de sa *Traduction de Juvénal*. Paris, Didot jeune, 1796, in-8°, p. 20.

étoiles; puis une « vapeur lumineuse » auréole les pointes des pics; c'est l'aurore enfin : « bientôt toutes les sommités et les flancs des montagnes furent graduellement atteints par les flèches de feu, lancées pour ainsi dire à travers les roches entr'ouvertes de ces monts vieillissants, et qui semblaient contenir des foudres comprimées. Déjà les flots accumulés d'une lumière ondulante surmontent les obstacles, descendent, se précipitent et chassent devant eux les ténèbres du vallon. Tout s'éclaire, s'illumine... [1] ». Jean-Jacques a passé par là, sans doute, et son élève n'a pas oublié certaine page, d'ailleurs célèbre, où il décrit, lui aussi, le soleil levant annoncé « de loin par les traits de feu qu'il lance devant lui ». Mais tout n'est pas imitation dans ce tableau, et il y a chez Dusaulx les marques évidentes d'une curiosité fort attentive aux détails du paysage. Peu d'écrivains, à pareille date, eussent songé à observer et à décrire ainsi les mobiles merveilles d'un ciel couvert, vu d'une gorge pyrénéenne : « De gros nuages immobiles, entés sur les montagnes, en avaient changé tous les aspects; ils ceintraient (*sic*) les vallons, réunissaient les pics par de longues arcades; et, l'un sur l'autre entassés, offraient comme un second étage de montagnes nouvelles. Selon que ces nuages, diversement éclairés par le soleil, étaient plus ou moins denses, on croyait y voir tantôt un lac et tantôt un volcan. Agités par l'air, venaient-ils à se détacher, à se diviser, on eût dit des monts roulant et s'engrenant sur d'autres monts [2] ».

Chateaubriand viendra bientôt, qui sera un admirable peintre de « ciels » et qui saura, mieux que nul autre, exprimer la poésie des paysages lunaires tout baignés de clartés veloutées. Dusaulx est loin, hélas! de ciseler sa prose à l'égal de ce grand maître du style. Au moins trouve-t-on déjà, dans ses clairs de

---

(1) *Voyage à Barèges et dans les Hautes-Pyrénées, fait en 1788.* Paris, Didot jeune, 1796, in-8°, t. I, p. 338.

(2) *Ibid.*, pp. 223-224.

lune, la même observation précise et délicate à la fois. « C'est, écrit-il, dans les gorges tortueuses des Pyrénées et parmi leurs décombres qu'il faut voir ce bel astre de la nuit épandre sa lumière empruntée, projeter des ombres douteuses sur les sommets couverts de neiges, autour de pics entr'ouverts et noircis par la foudre; qu'il faut le voir paraître, disparaître plusieurs fois en un instant, comme s'il se jouait du voyageur qui le suit des yeux, le perd tout à coup, le cherche et le retrouve à travers la fente d'un rocher, au moment qu'il y pensait le moins. Tantôt la lune, dans ces monts neigeux, cachant la moitié de son disque derrière une roche anguleuse, semble vous épier et chercher à vous surprendre : tantôt s'arrêtant, pour ainsi dire, au milieu de sa course, se livrant tout entière à vos regards, vous l'apercevez au bout d'un vallon, comme à travers un tube, éclairant doucement les troupeaux revenant à l'étable et les eaux ruisselantes sur le flanc des montagnes (1). »

Esquisse quelque peu lourde et gauche que celle-là, mais il faut convenir aussi qu'elle est déjà passablement « poussée ». Aussi bien le bonhomme Dusaulx comprenait tout ce que les Pyrénées, mieux connues, pourraient fournir aux écrivains d'impressions originales et vives, et il usait de toutes les ressources de son style « sublime » pour les appeler vers ce pays nouveau. « Pénétrez hardiment, clamait-il, jusqu'au centre de ces monts pittoresques : allez-y lire quelques-unes des plus belles pages du grand livre de la nature, d'après lequel tous nos livres sont faits. » A l'en croire, chaque site pyrénéen se trouvait prédestiné à un genre particulier, et on devait composer des odes sur le Pic du Midi, des Géorgiques à Campan, des satires à Bagnères, des élégies à Barèges, des idylles à Cauterets et des romans à Saint-Sauveur. A l'épopée, enfin, il assignait la vallée de Gavarnie, et quant aux « jeunes Young tristement épris du genre funèbre », il les envoyait sur le Tourmalet

(1) *Ibid.*, pp. 204-205.

« pour y contempler au clair de lune les grands tombeaux de la nature (1) ».

Tout vibrant qu'il fût, cet appel ne semble guère avoir été entendu, et il n'y eut point d'exode des gens de lettres vers cette terre promise... Dès ce moment, toutefois, les Pyrénées ne sont plus complètement ignorées par la littérature : elles fournissent tout au moins une toile de fond à quelques compositions romanesques. En 1804 paraît une *Étude du cœur humain*, suivie du *Journal des Pyrénées* : « c'est un petit roman descriptif et sentimental, où l'on voit, mise en action, une doctrine contemplative sociale et religieuse (2) ». Cinq ans plus tard, on « situe » dans les mêmes montagnes les aventures terrifiantes d'un roman dans le goût de Mme Radcliffe (3). Et pour qu'il ne manque rien à la gloire des Pyrénées, elles deviennent, presque au même moment, le sujet d'un poème descriptif. L'auteur en était Dureau-Delamalle, qui devait plus tard effacer, par des travaux tout différents, le souvenir de ses erreurs poétiques, et mourir, en 1857, membre de l'Académie des Inscriptions. Mais, en 1808, il n'était encore qu'un simple élève de Delille, et son poème ne tranche en rien sur la classique médiocrité de la poésie impériale. Il revendiquait pourtant le mérite de l'avoir écrit « d'après nature (4) », et il le faisait précéder d'un *Voyage à Vignemale* et d'une *Description des vallées d'Azun, de Cauterets et de Lectoure*. Hélas ! sa prose valait ses vers, et ses moindres descriptions étaient gâtées par cette agaçante profusion de ces épithètes en clinquant, qui était une des plaies de la poésie descriptive : les *sapins argentés* y alternaient avec les *rocs dorés*, et l'*émeraude* des mousses avec

---

(1) *Ibid.*, p. 11.

(2) Cité par J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, p. 277. — Cet ouvrage, que Barbier attribue à Mme de Genlis, ne nous a pas été accessible.

(3) *Les visions des Pyrénées*. Paris, Renard, 1809, 4 vol. in-12.

(4) *Les Pyrénées*, poème par M. Dureau-Delamalle fils... A Paris, chez Giguet et Michaud, 1808, in-18, p. 11.

le *cristal* des flots. Quand l'auteur renonçait à ce faux éclat, c'était pour tomber aussitôt dans la banalité la plus fade et décrire, par exemple « un gave *charmant* qui, après avoir glissé longtemps sur les prés *fleuris* et sous les *verts* bosquets de la *douce* vallée de Lectoure, semble en avoir pris la grâce et le charme *paisible* (1) ». C'est dans la même langue qu'écrit encore, peu après, le philosophe Azaïs, qui offre aux lecteurs une manière de cahier-journal de ses sensations dans les Pyrénées (2). Ses tableaux de la nature sont de simples variations sur les thèmes « joli » et « beau », et rien n'est plus insignifiant...

Les Pyrénées n'eurent donc point, comme les Alpes, l'avantage d'attacher leur nom à celui d'un grand peintre littéraire. C'est ce que constatera un voyageur qui rééditera, en 1828, un *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles* paru en 1789. Après avoir rappelé la vogue de la Suisse et des Alpes, sur lesquelles « des écrivains de premier ordre, les Haller, les de Saussure, Gesner, Bourrit, Sénebier, avaient appelé l'attention de l'Europe savante et voyageuse... lorsque les Pyrénées n'étaient encore connues que comme un point géographique », il ajoutera : « La satiété semble enfin avoir dirigé les curieux sur d'autres pays également favorisés de la nature, et les Pyrénées ont eu leurs admirateurs, mais le génie et le talent ne se sont point encore exercés sur elles (3) ».

Toutefois, une série de tentatives de mérites divers, s'espaçant sur une période de vingt années, avait suffi pour révéler, au moins dans l'essentiel, les caractères particuliers de la nature pyrénéenne. On sut qu'il y avait là des sites de beauté frappante et qu'on ne pouvait confondre avec les paysages alpestres. A

---

(1) *Op. cit.*, pp. 38 et 39.

(2) Azaïs, *Un mois de séjour dans les Pyrénées*. A Paris, chez Leblanc, Garnery et Nicolle, 1809, in-8°.

(3) J.-P. P[icquet], *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles*, 2e édition entièrement refondue et augmentée. Paris, 1828, in-8°. Avertissement, pp. I et II.

travers Ramond et Dusaulx, on put en apprécier l'originalité. C'était là une nouvelle conquête du goût pittoresque. Des formes nouvelles, des contrastes inattendus viendront enrichir la vision des paysagistes littéraires. Il en sera d'eux comme des peintres, auxquels Valenciennes enjoint, dès 1800, d'avoir vu avant d'interpréter la nature « l'Italie, la Suisse et les Pyrénées », ces « pays romantiques qui développent le génie, forment le goût et donnent un caractère grandiose et flatteur aux productions d'un artiste [1] ». Dans la suite, un voyageur retrouvera de temps à autre les émerveillements de Dusaulx, et il décrira avec plus ou moins d'exactitude et de pittoresque quelque site pyrénéen. Ce sera, entre autres, le cas du jeune Adolphe Thiers. A vrai dire, il sera attiré aux marches d'Espagne, vers 1822, par des préoccupations toutes politiques. De plus, il affichera — déjà ! — pour tout dilettantisme esthétique un dédain de bourgeois soucieux surtout d'avantages prosaïquement matériels [2]. Il ne pourra faire cependant que le charme des lieux ne le séduise, et il trouvera des couleurs vives et franches pour peindre un coucher de soleil sur le Canigou :

« La plaine n'avait encore reçu aucun rayon de soleil lorsque tout à coup le Canigou reçut sur son front une teinte rose qui, se mariant à la douceur des neiges, produisit une nuance d'une inexprimable douceur. Cette bande lumineuse s'agrandissant par l'élévation progressive du soleil, le pic supérieur semblait croître à mesure qu'il s'éclairait. Bientôt le mont tout entier fut inondé de lumière et de pourpre : alors toutes ses formes,

---

[1] Valenciennes, *Éléments de perspective pratique*. Paris, 1800, in-4°, p. 344.

[2] « Il est passé ce bon temps où, dans les salons dorés, des coquettes avec des flots de carmin sur le visage et des mouches noires sur leur teint de céruse, en présence de leurs amans à talons rouges, n'aimaient à s'entretenir que des sites des Alpes, que de la fraîcheur des bergers et de leur fidélité conjugale. Nous ne sommes plus si près de la nature, et nous aimons nos affaires en vrais bourgeois, qui ont la bassesse de soigner leurs intérêts. » (A. Thiers, *Les Pyrénées et le midi de la France*, 2e édit. [la 1re est de 1823]. Paris, 1828, in-8°, p. 197.)

cachées dans l'obscurité, se dessinèrent à la fois, toutes ses saillies ressortirent, toutes ses profondeurs semblèrent s'enfoncer encore, et il parut acquérir une réalité qu'il n'avait pas. Le froid, le vent, la rapidité de la course ajoutaient à ce grand spectacle : le mouvement surtout le rendait enivrant (1). »

Des pages de ce genre continueront l'initiation. Un chapitre de *Cinq-Mars* fera le reste. Et il n'y aura nulle surprise quand la voix puissante d'un grand poète évoquera l'image prestigieuse de ces « montagnes d'azur » :

> Rocs de la Frazona, cirque du Marboré,
> Cascades qui tombez des neiges entraînées,
> Sources, gaves, ruisseaux, torrents des Pyrénées (2).

*
* *

Stendhal, ce railleur à froid, prétendait un jour retrouver dans certaine allée de saules, mentionnée dans la *Princesse de Clèves*, la première trace du sentiment de la nature dans la littérature française. C'était faire trop d'honneur à Mme de la Fayette. Mais ce qui était hardiesse en parlant de la collaboratrice de Segrais, deviendrait témérité folle si on l'appliquait à la légion de femmes écrivains qui, de la Révolution aux environs de 1820, continuent la tradition du roman d'analyse morale à tendances idéalistes. Femmes du monde pour la plupart, elles vivent toujours, d'esprit sinon de fait, dans l'atmosphère factice des salons du XVIIIe siècle, et celles-là même qui ont fui devant la Terreur ne semblent guère avoir employé les loisirs forcés de l'émigration à s'initier aux beautés de la nature étrangère. Elles veulent être psychologues, et non peintres. Leur sujet favori — on pourrait dire leur unique sujet — c'est la lutte du devoir conjugal ou filial contre une

---

(1) *Ibid.*, pp. 92-93.

(2) A. de Vigny, *Le cor* (1825).

passion épurée et délicate. Rien de plus classique, comme on voit. On dirait souvent d'un thème cornélien traité par Racine — ou par Quinault — puis transposé, délayé, affaibli et surtout affadi.

Mais on ne se détache pas entièrement de son époque, et il serait étonnant que le souffle du nouvel esprit littéraire ne vînt pas à pénétrer, par l'une ou l'autre fente, jusque dans le salon bien clos où agissent, je veux dire : où conversent ces aimables héros de roman. Que savent ces mondains de la nature, qu'éprouvent-ils en sa présence? Préciser rapidement ce point, ce sera, en quelque sorte, suivre, dans ses diverses phases, la chétive éclosion de quelques germes nouveaux dans un milieu hostile.

Dans cette lignée de romanciers, il en est quelques-uns, les moins personnels et les moins intéressants, qui montrent quelque bonne volonté à se plier à la mode littéraire. M^me^ Cottin, qui sévit dans les premières années du XIX^e^ siècle, sacrifie assez docilement au goût régnant, et nous la verrons tremper son pinceau aux godets de Chateaubriand (1). Le malheur est que ces couleurs d'emprunt, étendues d'une main malhabile, détonnent singulièrement dans la trame grisâtre de son style habituel.

M^me^ de Genlis ne se prête point à de pareils compromis. Cette inlassable fabricante de sermons bassement pédagogiques, qui prêche la vertu avec une fadeur et une fausseté d'accent capables d'en inspirer à jamais le dégoût, se trouve avoir écrit aussi une bibliothèque entière de romans qui appartiennent tous au genre ennuyeux. Elle y reste obstinément fidèle aux goûts littéraires du XVIII^e^ siècle, et sa « sensibilité » qu'elle étale complaisamment ne lui a rien révélé des charmes du monde extérieur. La nature n'existe pas pour la sèche Félicie; elle ne l'admet pas même sous son travestissement pastoral, et elle proteste contre la tradition qui fait aller de pair la grande passion et la vie au

---

(1) Voir plus loin, Chapitre IX.

milieu des champs et des bois. « Non, s'écrie-t-elle dans *Mademoiselle de Clermont* (1802), quoi qu'en disent les amants et les poètes, ce n'est point loin des cités fastueuses, ce n'est point dans la solitude et sous le chaume, que l'amour règne avec le plus d'empire (1). » Rien dans son œuvre n'indique, du reste, qu'elle ait elle-même coulé beaucoup de jours « dans la solitude et sous le chaume », et si elle ne nous le disait expressément, nous ne soupçonnerions point qu'elle a vécu « sur les bords heureux que la Loire baigne et fertilise (2) ». A d'autres signes encore, on reconnaît chez elle un goût singulièrement arriéré : dans le même roman, elle proclame Chantilly « le plus beau lieu de la nature », ce qui est tout à l'éloge du jardin français, mais elle avoue en même temps que, si on y rêve sous les bosquets, c'est « à la gloire », et ce n'est pas là un genre de rêveries dont on ait accoutumé de rendre le paysage responsable.

Le talent qui manque à cette sèche gouvernante égarée dans les lettres, on ne peut le refuser à Mme de Souza : un talent, il est vrai, plus souple que puissant, moins imposant qu'aimable (3). Ses romans, qui ne sont guère que des nouvelles un peu longues, restent encore les ouvrages les plus lisibles, et en même temps les plus « représentatifs » de cette littérature de transition qui apparaît comme une survivance de l'ancien régime. Il est caractéristique que le sentiment de la nature y demeure absolument embryonnaire. Ce n'est pas que Mme de Souza passe indifférente, comme Mme de Genlis, devant les aspects divers des plaines, des vallons et des bois. Déjà dans *Adèle de Sénange*

---

(1) *OEuvres de Mme Élie de Beaumont, de Mme de Genlis, de Fiévée et de Mme de Duras*. Paris, Garnier, 1865, p. 219.

(2) *Ibid.*, p. 221.

(3) Voir sur Mme de Souza, outre le « portrait » de Sainte-Beuve (*Portraits de femmes*, pp. 44-61), des pages spirituelles et fines de M. A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle, avant Balzac*. Paris, 1901, in-16, pp. 52 sqq. - Ajouter l'ouvrage strictement biographique du Baron de Maricourt : *Mme de Souza et sa famille*. Paris, Émile-Paul, 1907, in-8°.

(1793), il y a une « notation » de paysage, essai un peu hésitant et grêle, mais qu'il faut relever parce qu'il est unique, ou presque : « Hier, nous avons été à la pointe de l'île, écrit le héros; elle est terminée par une centaine de peupliers très rapprochés les uns des autres et si élevés qu'ils semblent toucher au ciel. Le jour y pénètre à peine; le gazon est d'un vert sombre; la rivière ne s'aperçoit qu'à travers les arbres. Dans cet endroit sauvage, on se croit au bout du monde, et il inspire malgré soi une tristesse dont M. de Sénange ne ressentit que trop l'effet... (1) » Voilà qui ne témoigne point sans doute d'un bien grand talent descriptif ! On sent l'auteur embarrassé, parce que peu accoutumé à bien voir. Jamais son art ne s'affermira beaucoup. Il arrive au jeune héros de *Charles et Marie* (1802) de se promener « par une belle soirée », dans un « parc charmant », et voici comment il peint son « spectacle d'une belle nuit » : « Le ciel étincelant d'étoiles ne m'avoit jamais paru si brillant; l'air étoit embaumé par les fleurs et quelquefois je m'arrêtois pour en respirer le parfum. Ce calme de la nature, ce silence de la nuit me plongeoient dans une profonde rêverie. Mon âme s'y abandonnoit toute entière... (2) » Il est permis de trouver ces « impressions » un peu bien sommairement rendues. Pourtant elles contrastent déjà avec la manière dont M^me^ de Souza esquive d'ordinaire la description. Elle se borne le plus souvent à constater la beauté du site par la phrase la plus générale, par l'épithète la plus imprécise et la plus banale, et elle passe. « L'air étoit pur, le temps magnifique », voilà les termes peu cherchés par quoi lord Sydenham retrace, dans *Adèle de Sénange*, les délices d'une après-dînée passée dans un parc délicieux (3). Il vaut bien la peine d'être compatriote de Thomson et amateur de jardins

---

(1) *OEuvres de M^me^ de Souza*. Paris, Garnier, 1865, p. 5.

(2) *Ibid.*, p. 182.

(3) *Ibid.*, p. 28.

pittoresques ! Non moins laconique se montre le héros de *Charles et Marie* dans son journal intime ; les indications de temps et de lieux y sont d'un vague désespérant : « Le temps, écrit-il, étoit superbe ; c'étoit un de ces jours d'été où la nature est si belle qu'on croit la voir pour la première fois (1) ». Pas un mot de plus ! Mais il y a mieux encore. Dans *Émilie et Alphonse* (1799), le hasard d'une promenade amène les deux protagonistes devant un paysage d'une extraordinaire beauté. Voici tout ce qu'Émilie trouve à dire de cette aventure : « Nous arrivâmes à une sorte de plateau d'où l'on découvre le plus beau pays du monde (2) ». On n'est pas plus discret. Après cela, tant pis pour le lecteur s'il est curieux de savoir ce que peut être « le plus beau pays du monde ». M^me^ de Souza ne paraît pas avoir eu un seul instant l'idée de le lui apprendre, ni même avoir soupçonné qu'on fût en droit d'exiger d'elle pareille tâche.

Douée d'une intelligence infiniment supérieure, M^me^ de Staël se rattache cependant à la même lignée de femmes écrivains, formées dans les traditions mondaines du XVIII^e^ siècle, et c'est ce qui nous explique son goût si étrange, avoué dans l'*Essai sur les fictions*, pour les romans de M^me^ Riccoboni. Il ne faut donc point nous attendre à trouver exprimé dans ses œuvres un sentiment bien vif des beautés naturelles. Rien de plus frappant à cet égard que les nouvelles écrites dans sa jeunesse. Deux d'entre elles ont pour théâtre des pays exotiques. C'est au Sénégal, à Gorée, que la négresse *Mirza* meurt d'amour pour Ximéo, prince de Cayor ; et avec les malheurs de *Pauline*, infortunée victime d'un certain Meltin, dont les arrière-neveux, comme lui « traîtres » de profession, font encore frémir les habitués de l'Ambigu, nous nous trouvons transportés « dans ces climats brûlans où les hommes, uniquement occupés d'un

(1) *Op. cit.*, p. 227.

(2) *Ibid.*, p. 505.

commerce et d'un gain barbares, semblent, pour la plupart, avoir perdu les idées et les sentiments qui pourroient leur en inspirer l'horreur... »; entendez : à Saint-Domingue. Mais le cadre n'est certes pas ici prétexte à descriptions. Il n'y a pas un atome de « couleur locale » dans ces historiettes du genre « larmoyant ». Et ce n'est pas faute de documentation, car quand M^me^ de Staël fait venir ses personnages en France, elle est aussi chiche de détails pittoresques. Veut-elle, dans *Pauline* encore, évoquer le site où M^me^ de Verneuil a construit sa « charmante maison? » Une phrase y suffit : « La mer d'un côté, un bois touffu de l'autre rendaient cette situation mélancolique et sombre ». A l'imagination du lecteur de faire le reste! Cette indigence descriptive est peut-être plus sensible encore dans *Zulma*, un fragment destiné à s'intercaler dans l'*Essai sur les passions*, et qui nous conduit aux bords lointains de l'Orénoque. Nous y retrouvons le bon sauvage, « homme de la nature », mais du paysage des llanos on ne nous dit mot.

Il en va un peu autrement, il est vrai, dans les grandes œuvres de M^me^ de Staël, *Corinne*, par exemple. Là elle se contraint visiblement à regarder parfois la nature. Elle s'essaye à la peindre avec quelque précision. Mais que tout cela reste donc sommaire, et, somme toute, peu suggestif! Quand les Apennins dressent leur barrière à l'horizon lointain, tout ce qu'elle trouve à en dire, c'est que « la transparence de l'air colore ces montagnes, les rapproche et les dessine d'une manière singulièrement pittoresque [1] ». Si un trait particulier est rendu en des termes aussi vagues, on pense bien que les descriptions d'ensemble seront d'une imprécision pire encore. Oswald et Lucile viennent de traverser les Apennins et de retrouver au delà « le beau climat d'Italie »; le voici congrûment dépeint : « Le vent de mer, qui est si étouffant pendant l'été, répandoit une douce chaleur; les

---

[1] Livre V, chap. III.

gazons étoient verts, l'automne finissoit à peine, et déjà le printemps sembloit s'annoncer (1) ».

Du reste, Mme de Staël a beau s'évertuer à développer laborieusement des motifs descriptifs (2), il y manque toujours cet accent de sincérité, ce mot évocateur qui dénonce la « chose vue ». C'est qu'elle est au fond très peu sensible aux charmes du monde extérieur, quand la « cérébrale » qu'elle est avant tout n'y trouve point son compte. A Rome, elle juge que l'attrait de la ville éternelle résulte moins de « la beauté réelle de ses monumens » que de « l'intérêt qu'ils inspirent en excitant à penser (3) ». Et ailleurs, Corinne, expliquant ses tableaux à Oswald, fait cet aveu caractéristique : « Je n'aime pas beaucoup les scènes champêtres, qui sont fades en peinture comme des idylles quand elles ne font aucune allusion à la fable ou à l'histoire (4) ». C'est dire qu'elle n'écoute rien de ce qui ne parle pas à son intelligence. En réalité, il lui manquera toujours le sens du pittoresque, et même, dans une certaine mesure, le sens du beau. Elle « comprend » les spectacles de la nature, elle n'en goûte pas le charme profond, et M. Lanson a fort bien dit qu' « elle élabore ses perceptions en notions dont elle donne la formule intelligible (5) ».

Elle perd donc sa peine en s'appliquant à admirer le monde des choses. Aussi bien s'en rend-elle compte, et ses boutades dépitées attestent cette lacune de son organisation morale. On sait sa prédilection pour « le ruisseau de la rue du Bac ». Le mot est bien de la femme trop spirituelle qui disait un jour à Molé : « Si ce n'était le respect humain, je n'ouvrirais pas une fenêtre pour voir la baie de Naples pour la première fois, tandis

---

(1) Livre XX, chap. I.

(2) Voir surtout : livre XI, chap. I, et livre XIX, chap. V.

(3) Livre V, chap. III.

(4) Livre VIII, chap. IV.

(5) *Histoire de la littérature française*, 7e éd., p. 865.

que je ferais cinq cents lieues pour aller causer avec un homme d'esprit que je ne connais pas [1] ». Sa campagne d'Allemagne, qui devait lui révéler tant d'idées nouvelles, ne put réussir à élargir un peu ses vues esthétiques. Elle écrivit bien un chapitre, assez embarrassé d'ailleurs et peu pénétrant, sur la *Contemplation de la nature,* mais elle ne put jamais s'expliquer que par un fol engouement la passion des Allemands pour le monde visible. « Werther, écrit-elle, avoit tellement mis en vogue les sentiments exaltés que personne n'eût osé se montrer sec et froid, quand même on auroit eu ce caractère naturellement. De là cet enthousiasme obligé pour la lune, les forêts, la campagne et la solitude [2]. » Voilà bien le ton, à la fois étonné et dédaigneux, de celle qui reprochait un jour à Fauriel d' « en être encore au préjugé de la campagne ».

C'est assez montrer à quel point les tendances profondes de son esprit empêchaient M^me^ de Staël de rien connaître des charmes du paysage, et il faut bien conclure par ces paroles d'une autre femme, sa contemporaine, Rosalie de Constant : « La nature est ce qu'elle peint le moins [3] ».

*
* *

On pourrait croire, après cela, que, pendant la période qui nous occupe, le sentiment de la nature est resté tout embryonnaire chez la plupart des écrivains : seuls, quelques grands artistes du style auraient reçu ce don précieux de percevoir distinctement la beauté de lignes d'un horizon champêtre ou le chatoiement pittoresque d'une futaie éclairée par le soleil couchant. Mais la réalité n'est pas aussi simple. Chez plus d'un modeste auteur dont le nom n'a guère survécu, il y a effort

---

(1) Cité par Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*. Éd. de 1865, p. 127, note 2.

(2) *De l'Allemagne*. Livre III, chap. XVIII.

(3) Cité par H. Bordeaux, *Vies intimes*. Paris, Fontemoing, 1906, p. 161.

évident vers une précision descriptive qui fait trop défaut aux Souza et aux Genlis. Tentatives isolées, toujours modestes, mais qu'il convient de noter ici parce qu'elles révèlent une tendance persistante à apporter plus de sincérité et de pénétration dans l'interprétation des spectacles naturels.

Qui donc, par exemple, connaît encore aujourd'hui le nom de Berriat Saint-Prix ? Quelques juristes tout au plus, et encore ne le tiennent-ils que pour un honorable érudit d'antan qui, comme l'écrivait un de ses biographes, « passa sa vie à méditer sur la procédure civile et l'instruction criminelle (1) ». Or, ce grave jurisconsulte a signé, en 1801, un roman intitulé : *L'amour et la philosophie* et parsemé de descriptions qui méritent de nous arrêter un moment (2). Ce n'est pas que le style en soit remarquable. Berriat Saint-Prix écrit une langue pure, mais sans grand relief; les épithètes banales du « descriptif » classique sont trop fréquentes chez lui; son idéal reste encore, il l'avoue, « cette élégante simplicité de langage qu'on admire dans les œuvres du bon Gessner (3) ». Si ses paysages retiennent l'attention, c'est surtout par l'impression de vérité qu'ils laissent au lecteur. Dauphinois, il peint son pays natal sous ses couleurs réelles et avec une précision singulière. Aucun coin de nature qui ne soit « situé »; aucune vallée, aucun pic lointain dont nous ne sachions le nom. Nous ne sommes plus, avec lui, dans le général et le vague : tout est saisi sur la réalité même. Pour lui, il n'est de description que du particulier. A chaque instant, une désignation précise vient, pour ainsi dire, nous transporter en face des lieux décrits : voici les monts de Brion, les « plaines fertiles » de Vif et de Fontanieux, le « torrent fougueux du Drac », les plateaux de

---

(1) A. Taillandier, dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVIII [1846], p. LXVIII.

(2) Berriat Saint-Prix, *L'amour et la philosophie*. Paris, 1801, 4 vol. in-12.

(3) *Op. cit.*, t. I, p. 155.

Champagnieux-Brie, le val de Graisivaudan..., et j'en passe, car il lui arrive de citer, en une seule page, une dizaine de noms de lieux. Encore serait-ce peu de chose si le réalisme de Berriat Saint-Prix s'arrêtait là; mais il est sensible aussi dans sa manière de paysagiste littéraire. Il peint avec une attention minutieuse, par touches successives et multipliées, dont l'ensemble laisse bien une vive impression de vérité, en dépit d'une langue un peu terne et d'un style un peu vieilli. Écoutons-le, par exemple, nous décrire ce « verger sentimental » qu'il découvre aux environs de Rosières : il y trouve des chaumières, des « bocages ravissans », des « peupliers d'Italie » ...; le tout disposé « avec art quoique sans dessein ... ». « Ces vaches, ces brebis, répandues çà et là; ces chèvres qui gravissoient les rochers voisins; ces musettes et ces fifres dont la mélodie champêtre faisoit doucement gémir leurs échos; ce vent léger d'automne qui agitoit en tous sens les poiriers, les peupliers et les frênes; ces jets de lumière dorée, dont ils laissoient alors éclairer les touffes d'aubépin qui les avoisinoient, et avec les ombrages épais desquels leur éclat contrastoit vivement; ces bergers qui jouoient en gardant leurs troupeaux; ces bois sombres de châtaigniers qui couvroient un des penchants de la montagne; ces bleds déjà verdoyans qui animoient le penchant opposé; tout entraînoit le spectateur à croire qu'il étoit dans un des paysages vivants du Lorrain, tout disposoit son cœur à s'ouvrir au plus doux des sentimens ... [1]. »

Il serait superflu d'insister sur les défauts de cette description un peu confuse, mais on y sent du moins une exactitude quasi minutieuse. C'est un mérite auquel l'auteur tenait assez, et il avait soin d'écrire quelque part en note : « Cette description, ainsi que celles qu'on verra dans la suite, a été faite sur les lieux mêmes. Il seroit à désirer que nos artistes y allassent souvent chercher des sujets de paysages [2] ».

---

(1) *Op cit.*, t. II, pp. 223-224.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 35, note.

Sans être peut-être aussi férue de réalisme pittoresque, M^me^ de Krudener, qui publiait peu après sa *Valérie* (1803), ne négligeait point pourtant d'insister, elle aussi, sur la vérité de ses peintures. Avant d'évoquer la nature du Nord, elle ne laissait pas ignorer au lecteur qu'elle l'avait vue de ses yeux : « Je me trouvais, il y a quelques années, dans une des plus belles provinces du Danemark : la nature, tour à tour sauvage et riante, souvent sublime, avait jeté dans le magnifique paysage que j'aimais à contempler, là de hautes forêts, ici des lacs tranquilles, tandis que, dans l'éloignement, la mer du Nord et la mer Baltique roulaient leurs vertes ondes au pied des montagnes de la Suède (1) ». De bonne grâce, elle s'excusait d'avoir multiplié dans son œuvre les tableaux « tirés de la nature ». C'est que son héros est Suédois. Or, « les peuples du Nord, ainsi qu'on peut le remarquer dans leur littérature, vivent plus avec la nature, ils l'observent davantage et peut-être l'aiment-ils mieux (2) ».

En réalité, ni le pâle amant de Valérie, ni M^me^ de Krudener elle-même n'avaient besoin d'être justifiés. Les descriptions ne prennent point trop de place dans le roman, et souvent elles sont charmantes. Peu de grandes fresques ou de vastes tableaux : l'auteur procède plutôt par croquis, par esquisses de quelques lignes seulement, où il lui arrive pourtant de saisir les détails caractéristiques. Il a de ces notations rapides, en trois coups de crayon, qui valent tout une peinture, et l'on s'explique qu'un bruit malin ait attribué jadis une part de collaboration dans *Valérie* à Bernardin de Saint-Pierre, ce maître de la miniature littéraire. « Qu'il était charmant, écrit le triste Gustave, ce petit lac où le vent jetait quelquefois les pommes de pin de la forêt, ce lac au bord duquel croissaient les sorbiers avec leurs grappes rouges que je venais cueillir pour mes oiseaux, tandis que sur

---

(1) *Valérie*. Paris, Quantin, 1878, in-8°, p. 39.

(2) *Ibid.*, p. 42. — Sur l'auteur de *Valérie*, consulter, avec précaution, le livre de J. Turquan, *La baronne de Krudener*. Paris, 1900, in-18.

les branches des sapins se balançaient les jeunes écureuils en se mirant dans les ondes [1] ». L'Italie aussi fournit à Mme de Krudener des traits souvent heureux. Si elle ne la décrit point en des pages d'un pittoresque intense, elle traduit finement l'impression que donne cette nature prodigue, somptueuse et toujours en fête. On sent vibrer chez elle un sentiment esthétique que l'on ne perçoit guère chez Mme de Staël. « Nous étions ravis, écrit-elle, de fouler aux pieds le sol de l'Italie; nous attachions nos regards sur ce sol poétique, sur cette terre d'antiques merveilles que le printemps venait saluer avec toutes ses couleurs et tous ses parfums [2]. » Par une remarquable adresse de composition, les spectacles de la nature méridionale contrastent chez elle avec les perspectives plus sévères des lointaines régions du Nord. Ainsi ses descriptions, on l'a fort bien vu, « outre qu'elles sont originales et brillantes, valent par la façon dont elles s'opposent [3] ». Son héros, qui voyage en Italie, ne manque pas une occasion d'évoquer les aspects où son enfance berça des rêves encore indistincts : il dit « la solitude des mers, leur vaste silence ou leur orageuse activité, le vol incertain de l'alcyon, le cri mélancolique de l'oiseau qui aime nos régions glaciales, la triste et douce clarté de nos aurores boréales [4] ».

Mais il y a plus, chez Mme de Krudener, que le seul souci du trait pittoresque; elle s'inquiète aussi de la signification morale des sites. « J'ai de tout temps aimé une belle nuit, fait-elle dire à l'un de ses personnages; il me semble qu'elle a toujours mille secrets à dire aux âmes sérieuses et tendres [5]. » Ainsi de la nature, telle que la voit Gustave : les aspects des lieux parlent à son âme. Dans ses accès de désespoir, il aime à s'arrêter au

---

(1) *Op. cit.*, p. 92.

(2) *Ibid.*, p. 88.

(3) A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle, avant Balzac.* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, p. 110.

(4) *Op. cit.*, pp. 52-53.

(5) *Ibid.*, p. 71.

bord d'un torrent « destructeur comme la passion qui dévore » : « J'ai regardé, écrit-il, quelques corneilles qui passaient les unes après les autres, sur ces arbres renversés et dont les cris lugubres convenaient à l'état de mon âme (1). » C'est ainsi qu'une convenance s'établit entre le paysage et les dispositions psychologiques des personnages. Toutefois, Mme de Krudener ne voit encore là qu'une « harmonie », selon le système cher à son maître Bernardin. Elle indique le rapport, elle ne prétend point en démêler les raisons secrètes et elle ne découvre point encore une âme aux objets inanimés. Il en va d'elle comme de Benjamin Constant. L'auteur d'*Adolphe* (1814) s'attardera infiniment plus à détailler les crises de la passion qu'à peindre des tableaux de la nature, et pourtant il aura, lui aussi, conscience de semblables accords entre le cadre et l'action : une des scènes les plus pathétiques de son roman se passera au cours d'une promenade par « une de ces journées d'hiver où le soleil semble éclairer tristement la campagne grisâtre, comme s'il regardait en pitié la terre... (2) ». Quel site conviendra mieux à la pâleur et à la démarche chancelante d'Ellénore frappée de langueur?

Mais, quand paraîtront ces lignes, ce qui n'était encore, chez Mme de Krudener, que simples harmonies, sera devenu comme une vaste symbolique de la nature. Ce sera surtout l'œuvre de l'analyse subtile de quelques écrivains dont les héros, retirés de la société des hommes, auront eu tout loisir de pénétrer les secrets de la mystérieuse Nature... Nous les sonderons avec eux quand nous étudierons de plus près — elle en vaut la peine — l'œuvre de ces « solitaires » du Romantisme.

*
* *

Un goût plus vif et plus averti des réalités naturelles se

---

(1) *Op. cit.*, p. 254.

(2) Benjamin Constant, *Adolphe*, 3e éd. Paris, Brissot-Thivars, 1824, in-16, p. 213.

traduit ainsi par une recherche, souvent maladroite d'ailleurs, du détail pittoresque, par des tentatives isolées, sans continuité comme sans succès. On peut trouver chétifs ces progrès du sentiment littéraire de la nature ; et pourtant on aurait tort de les négliger. Car ces signes précurseurs ont leur signification. Pour être mal venus et pour périr bientôt, les premiers bourgeons n'en annoncent pas moins qu'une sève plus forte commence à circuler sous les rugosités de l'écorce.

Cette vue se précisera si l'on se demande à quel stade de son évolution se trouve, au même moment, la peinture de paysage. A l'époque antérieure à la Révolution, il semble bien que la littérature fût, à notre point de vue particulier, devancée par elle. Il est caractéristique, par exemple, que l'œuvre d'un Vernet continue, jusqu'à la fin du siècle, à fournir aux écrivains des termes de comparaison. En présence d'un site admirable des Pyrénées, Dusaulx s'écrie : « Je crus revoir l'un des mille tableaux de ce fameux Vernet, confident et rival de la nature ... [1] ». La littérature va maintenant prendre sa revanche et découvrir des terres nouvelles, tandis que l'art du paysagiste s'attardera à poursuivre un idéal esthétique suranné. Pendant les premières années du XIX[e] siècle, peintres et critiques en sont encore à rabâcher des considérations vieilles de près d'un siècle sur l'union étroite de la littérature et de la peinture. Cette théorie chère à l'abbé Du Bos reste pour eux un article de foi. En 1810, Sobry n'hésite pas à préciser encore des rapports déjà singulièrement hypothétiques, et dans sa *Poétique des arts*, il rapproche de chaque grand peintre un grand écrivain qui lui fait, pour ainsi dire, pendant. C'est ainsi

---

[1] *Op. cit.*, t. I, p. 205. Il ajoute : « A mon retour des Pyrénées, je lus cet article au célèbre Vien, et voici l'anecdote qu'il m'a fournie relativement au grand peintre dont il s'agit : « J'étais à Rome, m'a-t-il dit, et, directeur de notre Académie » de peinture, j'allai voir avec mes élèves la superbe cascade de Tivoli : tous » s'écrièrent : *O le beau Vernet !* »

que Corneille se trouve accouplé à Michel-Ange, Racine à Raphaël, Boileau à Léonard de Vinci, La Fontaine au Corrège, Pascal au Dominiquin et Bossuet au Poussin (1).

Cette systématisation ridicule atteste au moins que l'idée du parallélisme des deux arts restait vivante dans les esprits. Aussi bien toutes les vues que l'on trouve exprimées chez les esthéticiens de l'époque sont celles que le siècle précédent avait mises en circulation. C'est ainsi que l'on n'admet encore la représentation des sites que sous les déguisements pompeux du « paysage historique ». Insinuer dans le coin de nature qu'il a choisi quelques ruines antiques est encore le seul moyen par quoi un paysagiste peut se faire pardonner d'avoir élu un genre « qui ne devrait pas exister (2) ». Sous l'influence tyrannique de David et de son école, on sera longtemps avant d'admettre qu'un peintre n'est pas tenu de composer le décor champêtre selon les stricts canons d'un certain « beau idéal ». Même les esprits les plus disposés au réalisme du détail reculent devant une conception qui bouleverserait de la sorte toutes les notions reçues. C'est, par exemple, un curieux document que cette *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, où le jeune Chateaubriand exposait, en 1795, ses opinions esthétiques. Sans doute, les préférences innées et les goûts profonds de l'incomparable descriptif y apparaissent déjà. Il déplore que « les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu (3) »; il réclame d'eux un contact plus intime avec le monde matériel : « Il faut, écrit-il, que les élèves s'occupent d'abord de l'étude même de la nature : c'est au milieu des campagnes qu'ils doivent prendre leurs premières leçons (4) ».

---

(1) Sobry, *Poétique des arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*. Paris, Delaunay, 1810, in-8°, pp. 195 sqq.

(2) *Lettres critiques et philosophiques sur le salon de l'an III*, citées par Rosenthal, *La peinture romantique...* Paris, L.-H. May, 1900, in-4°, p. 6.

(3) Chateaubriand, *OEuvres*, éd. Garnier, 1895, t. III, p. 166.

(4) *Ibid.*

Parfois même son sens si délicat des beautés naturelles se révèle déjà dans telle remarque ingénieuse sur le caractère particulier des sites (1). Qu'on le note pourtant : tous ses conseils ont trait à l'éducation préalable, à l' « apprentissage » du paysagiste. Le peintre doit, à son avis, étudier la nature, et l'étudier de près, mais c'est pour mieux inventer, par après, une nature plus belle. S'en tenir à ses esquisses prises sur le vif, ce serait faire œuvre de froid copiste : une fois maître de son art, il devra s'abandonner à son imagination et offrir aux regards un site idéal conçu selon les règles du « paysage historique (2) ». Telle est bien la pensée de Chateaubriand, et il l'exprime très nettement : « Fort alors de ses études et de son goût épuré, l'élève se livrera à son génie. Tantôt il égarera les yeux de l'amateur sous des pins où peut-être un tombeau couvert de lierre appellera en vain l'amitié; tantôt, dans un vallon étroit, entouré de rochers nus, il placera les restes d'un vieux château : à travers les crevasses des tours, on apercevra le tronc de l'arbre solitaire qui a envahi la demeure du bruit et des combats; le perce-pierre couvrira de ses croix blanches les débris écroulés, et les capillaires tapisseront les pans de murs encore debout. Peut-être un petit pâtre gardera dans ce lieu ses chèvres qui sauteront de ruine en ruine (3) ».

Mais, après tout, Chateaubriand n'est ici qu'un « amateur ». Écoutons plutôt le maître incontesté de la peinture de paysage à l'époque napoléonienne. Dès 1800, le « citoyen » Valenciennes faisait, dans le style grandiloquent et boursouflé du temps, ces déclarations suggestives : « Lorsque l'homme de génie veut délasser son imagination, il rouvre les yeux sur la nature : il la contemple, il l'observe; il cherche de tous côtés

---

(1) *Op. cit.*, p. 167.

(2) La seule innovation qu'il autorise, c'est d'admettre des ruines féodales en lieu et place des ruines antiques.

(3) *Ibid*, pp. 168-169.

des modèles qui puissent l'aider à peindre ce que son enthousiasme lui avoit fait apercevoir. Hélas ! il ne trouve presque rien ; il voit cette nature telle qu'elle est : il admire, mais il n'est pas content. Les rochers lui paroissent mesquins, les montagnes affaissées, les précipices sans profondeur. Son génie, resserré d'abord, pressé dans tous les sens par l'immensité des détails qui s'offrent à sa vue, brise bientôt des liens qui l'attachent, et, se dégageant des vérités minutieuses qui le tenoient enchaîné, il grandit ces rochers, il porte la cime des montagnes dans les nues et, précipitant son imagination dans lés gouffres, il leur donne la profondeur de l'abîme. Ces chênes deviennent majestueux et touffus et forment la forêt des druides. Les plus petits objets acquièrent de la noblesse et de la chaleur : tout s'anime sous son pinceau magique ; jusqu'aux frêles roseaux agités par les vents, qui ne sont plus de simples productions de la terre marécageuse, mais qui deviennent les restes infortunés de l'amante du dieu Pan, baignés par les eaux limpides du fleuve Ladon et rendant déjà le son plaintif et harmonieux de la flûte [1]. »

Rien ne peut marquer plus nettement que ces lignes combien on était loin encore, à pareille date, du réalisme pictural qui devait produire, après 1830, les chefs-d'œuvre du paysage français. Aussi bien Valenciennes ne songeait guère à dissimuler son aversion pour les peintres qui se bornaient à « copier » les réalités extérieures. Il tranchait net, au contraire, et son traité théorique de l'art du paysage distingue dès l'abord deux manières très différentes de représenter la nature. On peut, à son sens, la peindre ou telle qu'elle est, ou telle qu'elle devrait être ; et il ne cache point ses sympathies pour la seconde manière,

---

[1] P.-H. Valenciennes, *Élémens de perspective pratique à l'usage des artistes...* Paris, Desenne et Duprat, an VIII, in-4°, pp. 384-385. — Cette page, regardée sans doute comme essentielle, fut reproduite dans l'*Esprit des journaux* du 6 Prairial an VIII (26 mai 1800).

infiniment plus difficile, à l'en croire. Pour y réussir, en effet, « il faut être né avec du génie, avoir beaucoup voyagé et encore plus réfléchi sur ses voyages; il faut s'être nourri de la lecture des anciens et des modernes; s'être familiarisé avec les productions des grands peintres; s'être, en un mot, donné les facultés créatrices pour enfanter ces chefs-d'œuvre de l'art qui intéressent le philosophe et l'homme instruit [1] ». Et voilà sans doute des conditions rarement réunies! Mais aussi quelle gloire attend l'heureux artiste qui répondra à toutes ces exigences, et combien il s'élèvera au-dessus des simples « copistes » de la nature! « Quelle différence, s'écrie Valenciennes, du tableau représentant une vache et quelques moutons paissant dans la plaine à celui des funérailles de Phocion; d'un paysage des bords de la Meuse à celui des bergers de l'Arcadie; d'un temps pluvieux de Ruisdael au déluge du Poussin! Les premiers sont peints avec le sentiment de la couleur et les autres avec la couleur du sentiment [2]. »

Nous n'avons pas à faire ici la critique de cette théorie artistique. D'ailleurs, ces déclarations sont d'elles-mêmes assez significatives. Ce qu'il importe de noter, c'est que cette conception du « paysage historique » restera non seulement triomphante, mais incontestée durant les vingt premières années du siècle. On réimprimera, en 1820, le traité de Valenciennes sans apporter le moindre tempérament à ses théories exclusives. Lecarpentier, dans son *Essai sur le paysage* (1817), réclamera bien de l'artiste quelque sensibilité et surtout « cette légère teinte de mélancolie qui fait trouver le bonheur au sein de la solitude [3] ». Mais dans la classification qu'il esquissera, il n'en donnera pas moins « le premier rang » au paysage historique « parce qu'il semble se rapprocher du genre de l'histoire et qu'il

---

(1) *Op. cit.*, pp 381-382.

(2) *Ibid*, p. 382.

(3) C.-J.-F. Lecarpentier, *Essai sur le paysage*. Paris, Treuttel et Wurtz, 1817, in-8°: p. 25.

exige de grandes connaissances de celui qui veut s'y livrer avec distinction [1] ». Quant à ce qu'il appelle dédaigneusement « l'imitation pure et simple de la nature », ce ne sera encore qu'une variété inférieure et négligeable, rejetée entre le « genre pastoral » et le « genre des marines ». Il faudra attendre 1822 pour trouver une première attaque contre le paysage historique dans la bouche de Delécluze, qui souhaitera voir abandonner une Italie de convention pour les sites de l'Auvergne ou des Vosges [2]. C'est ainsi que, par une rencontre singulière, un critique défenseur des principes classiques sera le premier à indiquer la voie où bientôt s'avanceront hardiment les paysagistes de l'école nouvelle.

---

[1] *Op. cit.*, p. 28.

[2] V. Rosenthal, *op. cit.*, p. 92, note 2.

## CHAPITRE V.

### Chateaubriand.

I. Les sources du sentiment de la nature : impressions personnelles et influences littéraires. — II. Psychologie du talent descriptif : sensations visuelles et sensations auditives. — III. Le sens de la composition pittoresque. — IV. Sentiment de la nature et sentiment religieux. — V. Évolution du goût pour la nature, d'*Atala* aux *Martyrs*. — VI. La valeur psychologique du paysage. — VII. Importance de l'œuvre de Chateaubriand dans l'histoire du sentiment de la nature.

Il était né au bord de la mer, et le bruit des flots avait bercé ses premiers cris. Enfant, il l'avait eue pour compagne de jeu, en ces jours où, s'ébattant le long des grèves, il goûtait un plaisir sauvage à « se jouer avec les vagues qui se retiraient devant lui ou couraient après lui sur la rive [1] ». Un peu plus tard, il passa une adolescence tour à tour rêveuse ou fougueuse dans un domaine breton aux paysages sévères et sombres, à l'ombre d'un haut donjon peuplé d'oiseaux de nuit. L'océan et l'Armorique, Saint-Malo et Combourg, ce fut dans ces prestigieux décors que se déroula d'abord sa vie, et sa sensibilité s'y enrichit en même temps que son imagination s'y affinait jusqu'au vertige. A ces influences de milieu, il dut de comprendre la beauté et la poésie de la mer. Mais surtout sa virtuosité descriptive fut le fruit des années passées à Combourg, dans le manoir paternel dont, un jour de mai, il aperçut, pour la première fois, les tours qui « montaient dans les arbres d'une futaie éclairée par le soleil couchant [2] ». Là, le futur écrivain trouva ses

---

[1] *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 38. — Nous citerons les *Mémoires d'Outre-Tombe* d'après l'édition Méline et Cans, Bruxelles, 1848, sqq., et les *OEuvres* d'après l'édition Legrand, Troussel et Pomey.

[2] *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 55.

premiers maîtres : la solitude, les flots et les vents. Longues promenades dans le Grand Mail, rêveries délicieuses et folles dans les bois, muettes contemplations du ciel d'automne où croisaient les bandes des ramiers et des cygnes, terreurs nocturnes dans le donjon désert aux heures où la lune dessinait sur ses rideaux l'ombre mobile des chouettes et tandis que grondaient, tour à tour affaiblis ou menaçants, les bruissements mystérieux et chuchoteurs des vents engouffrés (1). Telle fut une moitié de sa vie en Bretagne, toute d'oisiveté songeuse, de contemplation mélancolique et de vague désir. L'autre moitié s'écoulait aux côtés d'un père sombre et d'une mère tremblante... Et son âme, comme frileuse, semblait se raidir et se contracter dans cette atmosphère glaciale, où seule une amitié fraternelle, ardente et nerveuse, mettait un rayon de tendresse. Ainsi grandissait François-René de Chateaubriand, et les linéaments d'un caractère singulièrement complexe se dessinaient chez cet adolescent orgueilleux et timide, exalté, taciturne et bizarre.

Il vaut la peine d'insister sur ces premières années, car elles furent décisives dans la formation de l'écrivain et surtout du peintre littéraire. C'est surtout à Combourg, comme on l'a fort bien dit, que « le cœur et l'imagination prirent leur forme inaltérable (2) ». Les souvenirs lui en laissèrent dans la mémoire une durable empreinte ; longtemps après, ils y vivaient encore, et la moindre occasion suffisait pour susciter à ses yeux la silhouette précise du vieux manoir breton. A Tivoli, les murmures des vents et des eaux lui valurent une « véritable apparition » : « Je me croyais transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne ; les souvenirs du toit paternel effaçaient pour moi ceux des foyers de César ; chaque homme porte en lui un monde composé

(1) *Loc. cit.*

(2) M. de Vogüé, *Une âme de désir.* (Heures d'histoire, 3e éd., Paris, A. Colin, 1898, p. 83.)

de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger (1) ». Et combien de fois ces mélancoliques retours à un passé lointain ne sont-ils pas le thème des confidences de l'éternel ennuyé (2) ! Mais laissons des *Mémoires* toujours suspects — et, de fait, souvent apprêtés, sinon inexacts. Relisons plutôt les premières œuvres qu'ait avouées Chateaubriand : ces humbles *Tableaux de la nature,* brossés sous l'influence directe de la vie à Combourg.

La critique, à notre avis, a passé trop indifférente à côté de ces essais de jeunesse. Les tâtonnements et les maladresses y éclatent, sans doute, et la gaucherie même de la forme invite au sourire. Aussi bien n'est-ce point une impression de beauté qu'il faut chercher dans les esquisses encore informes d'un grand maître enfant, mais bien les premières traces d'une originalité qui, secondée par une main plus sûre et un goût mieux formé, donnera des chefs-d'œuvre (3). C'est pourquoi, à les bien considérer, ces vers médiocres sont autre chose qu'un témoignage de l'inaptitude de leur auteur à la forme poétique. Si l'on

---

(1) *Voyage en Italie.* (ŒUVRES, t. I, p. 136.)

(2) « ... Maintes fois, en voyant le soleil se coucher dans les forêts d'Amérique, je me suis rappelé les bois de Combourg. » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, I, p. 75.)

(3) Peut-on se fonder sur les *Tableaux de la nature* pour déterminer les caractéristiques du talent naissant de Chateaubriand ? Il ne les a, comme on sait, publiés qu'en 1828. Les avons-nous sous leur forme originale ? L'auteur déclarait « n'avoir rien ou presque rien changé à ces vers ». Mais M. V. Giraud, dans une de ses belles études sur le grand écrivain, le soupçonne de les avoir par la suite fortement remaniés. Il remarque qu'une bonne partie de la *Nuit d'automne* avait paru sous l'anonymat dans le MERCURE DE FRANCE du 14 Messidor an X (3 juillet 1802), et relève d'un texte à l'autre dix-sept variantes (*Chateaubriand à 22 ans*, dans le CORRESPONDANT 1905, t. III, p. 583.) Le chiffre est gros. Mais, à y regarder de plus près, on voit que les changements ne portent guère que sur de menus détails de style. De plus, ce qui nous intéresse davantage, les traits de pittoresque que nous relevons sont

fait abstraction de quelques peintures exotiques, il n'est guère de description célèbre entre les plus admirables dues au pinceau de l' « enchanteur », qui ne soit en germe dans les *Tableaux*. Les thèmes descriptifs proprement « chateaubrianesques » s'y trouvent déjà, indiqués seulement parfois d'un mot sincère et malhabile, parfois d'une image déjà précise qui, reprise plus tard, préparée et exprimée avec plus d'art, deviendra saisissante. Ces ciels, par exemple, si éclatants de couleur et pourtant si vrais, ce n'est pas ailleurs que dans la campagne bretonne, ou du haut du donjon paternel, que l'écrivain en avait observé les nuances et noté les teintes fugitives. Déjà même, il en avait entrepris de rapides croquis. Avant d'évoquer, dans *Atala*, la lune versant dans l'azur « sa lumière gris de perle » qui « descendait sur la cime indéterminée des forêts », il s'était essayé à chanter la « face argentée » de l'astre qui lui était cher [1]. Quand il peint, dans l'*Essai sur les révolutions*, « le soleil levant sur *des mers étincelantes* dont *le vert changeant* se *glace* de cramoisi et de feu », on aurait tort de croire à un effet de lumière observé aux rives lointaines de Floride. C'est encore un souvenir

---

tous contenus dans la première version. Loin de les multiplier en se corrigeant, Chateaubriand cherche plutôt à assourdir l'éclat de certaines couleurs, et parfois de façon assez peu judicieuse à notre goût. Ainsi le texte du MERCURE renferme ces deux vers :

Le soir se colore
D'un rose mourant.

Ce qui devient en 1828 :

De Vénus qu'il mène,
L'astre va penchant.

D'autre part, M. Giraud ne rappelle pas qu'une autre pièce, *La Forêt*, avait paru en entier dans le MERCURE (Messidor an X, t. IX, p. 6), et ici le texte, sauf deux variantes peu significatives, est identique à celui des *OEuvres complètes*.

[1] 6e tableau. *Nuit d'automne*. (OEUVRES, t. IV, p. 218.)

persistant des côtes bretonnes; et l'écrivain reprend pour ce lever de soleil des couleurs qui lui avaient servi déjà :

> Le vieux soleil *glace* de pourpre et d'or
> *Le vert changeant des mers étincelantes* (1).

En Amérique aussi, il aurait, à l'en croire, admiré les « *papillons d'or* » formés par les fleurs de l'ulex épineux (2). Il est possible, mais force nous est bien de constater qu'il use là d'une jolie image que lui avait suggérée, aux landes armoricaines, une plante de nom infiniment moins prétentieux :

> Le jonc, orné de ses *papillons d'or*,
> Riait au vent sur des sites terribles (3).

Dès la même époque, il avait comparé au grondement lointain de la mer le bruit du vent d'automne dans la cime des pins, et il invoquait

> ... le pin qui, croissant sur des grèves sauvages,
> Semble l'écho plaintif des mers et des orages (4).

Dans sa lettre à René, Amélie rappellera cette impression : « Je songerai, écrira-t-elle, à ces promenades que je faisais avec vous au milieu des bois, alors que nous croyions retrouver le bruit des mers dans la cime agitée des pins (5) ». La même image reparaîtra, combinée avec une réminiscence de Virgile, dans le

---

(1) 8e tableau. *La Mer*. (Œuvres, t. IV, p. 222.) — Il est vrai qu'il s'agit ici d'un *coucher* de soleil. C'est que l'écrivain, soucieux du vraisemblable, s'est avisé à temps que le soleil vu des rives américaines, ne pouvait guère illuminer à son déclin les bords extrêmes d'un horizon marin !

(2) *Essai sur les révolutions*. partie II, chap. XIII. (Œuvres, t. XI, p. 13.) Cf. *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 66.

(3) 4e tableau. *Le soir dans une vallée*. (Œuvres, t. IV, p. 217.)

(4) 1er tableau. *Invocation*. (Œuvres, t. IV, p. 215.)

(5) *René*. (Œuvres, t. I, p. 79.)

*Voyage au Mont-Blanc :* « Les bruits du pin, quand ils sont légers, ont été loués par les poètes bucoliques ; quand ils sont violents, ils ressemblent au mugissement de la mer : vous croyez quelquefois entendre gronder l'océan au milieu des Alpes [1] ».

C'est à Combourg encore que Chateaubriand se lia d'amitié avec le peuple des oiseaux qui animent ses paysages. Il connaissait les cinq messagers du renouveau en Bretagne : « l'hirondelle, le loriot, le coucou, la caille et le rossignol [2] ». D'un œil non moins attentif et charmé, il suivait, au retour de l'automne, « le passage des cygnes et des ramiers, le rassemblement des corneilles dans la prairie de l'étang et leur perchée à l'entrée de la nuit sur les plus hauts chênes du Grand Mail [3] ». René, mélancolique et solitaire, aspirera à s'envoler avec les oiseaux migrateurs vers les bords ignorés et les climats inconnus : « Souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête [4] ». On le savait par des vers infiniment moins poétiques que la prose cadencée et molle où sont peints les premiers accès du mal du siècle :

> L'aquilon vient et l'on voit tristement
> L'arbre isolé sur le coteau sauvage
> Se balancer au milieu de l'orage.

---

(1) *OEuvres*, t. I, p. 194. — Cette image bien chateaubrianesque se retrouve, mais appliquée aux arbres en général, dans le chapitre XIII de l'*Essai sur les révolutions :* « Il s'égare volontiers sous ces arbres dont les sourds mugissements imitent la triste voix des mers lointaines » (OEuvres, t. II, p. 13), et aussi dans le *Voyage en Amérique :* « Voici le vent, il court sur la cime des arbres... ; maintenant, c'est comme le flot de la mer qui se brise tristement sur le rivage » (OEuvres, t. I, p. 261).

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 51. Trente ans après avoir quitté Combourg, le seul sifflement d'une grive était encore pour lui un « son magique » qui faisait reparaître à ses yeux le domaine paternel. Cf. *Ibid.*

(3) *Ibid.*, t. I, p. 118.

(4) *René.* (OEuvres, t I, p. 75.)

De blancs oiseaux, en troupes partagés,
Quittent les bords de l'Océan antique ;
Tous, en silence, à la file rangés,
Fendent l'azur d'un ciel mélancolique (1).

Si les vers sont plats, l'observation est juste et l'impression rendue avec une sincérité prenante. Qui pourrait, du reste, lire ces lignes sans intérêt, quand il y retrouve l'ébauche d'une page admirable du *Génie du Christianisme?* « Par un temps grisâtre d'automne, lorsque *la brise souffle* sur les champs, une *troupe* de canards sauvages, *tous rangés à la file, traversent en silence un ciel mélancolique* (2). » Il n'est pas, après cela, bien difficile de deviner sur quel « manoir gothique » descendent les voyageurs ailés et de quelle « étroite fenêtre » brille la lueur dont l'éclat les guide.

On voit quel trésor d'impressions et d'images Chateaubriand emporta de ses années d'adolescence sous le ciel gris et mouvant de Bretagne. Ces souvenirs de Combourg resteront toujours singulièrement vivants en lui. Ils formeront dans sa mémoire comme un premier et riche fonds auquel il empruntera avec une prédilection marquée. C'est sans doute qu'ils lui apparaissaient, à distance, comme transfigurés par toute la magie et toutes les grâces de la prime jeunesse.

Cependant quelques lectures commençaient à stimuler une imagination fort éveillée déjà. « Je reconnais, confesse l'écrivain, que, dans ma première jeunesse, *Ossian*, *Werther*, les *Rêveries du promeneur solitaire*, les *Études de la nature* ont pu s'apparenter à mes idées (3). » On aurait tort d'abuser de cet aveu pour expliquer, par ses origines littéraires, l'œuvre de Chateaubriand. En réalité, l'auteur de *René* ne doit rien d'essentiel à ses prédécesseurs. Ses emprunts se réduisent, le plus

(1) 7e tableau. *Le printemps, l'été et l'hiver.* (Œuvres, t. IV, p. 220.)

(2) *Génie du Christianisme*, 1re partie, livre V, chap. VII. (Œuvres. t. V, p. 93.)

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 132.

souvent, à des procédés d'expression : ils sont purement formels. Si une influence se trahit parfois dans sa prose, ce n'est guère que par le retour fréquent de certains thèmes ou la nuance particulière des développements qu'il leur donne. Mais ce ne sont là, le plus souvent, qu'ornements surajoutés, ou concessions aux modes littéraires. Comme son époque, Chateaubriand réunit dans son admiration Homère et Ossian. Au premier, il prendra le procédé des comparaisons épiques, et les *Natchez* offriront, dans leur première partie, bien des exemples de cette manière de pastiche maladroit. L'animation d'un camp français y sera longuement mise en parallèle avec l'activité laborieuse des castors aux alentours de leurs huttes (1). Avec une évidente prédilection, l'écrivain brossera, sous prétexte de comparaison, de petits tableaux de nature. « Un pêcher couvert de ses fleurs, au milieu des plaines de l'Arménie, cache un moment sa beauté dans un tourbillon de vent, mais il reparaît avec toutes ses grâces lorsque le tourbillon est passé et le front de l'arbre charmant sourit immobile dans la sérénité des airs : ainsi René reprend sa douceur et son calme (2). » Encore ici le tableau est-il frais et la convenance de la comparaison défendable. Mais il n'en va pas toujours ainsi, et le désir d'enchâsser dans le récit une image pittoresque pousse parfois à des rapprochements d'un imprévu plus ridicule que saisissant. Qu'on détaille, par exemple, la comparaison suivante : « Lorsque l'automne a mûri les vergers, on voit des hommes agrestes, montés sur l'arbre cher à la Neustrie, abattre avec de longues perches la pomme vermeille, tandis que les jeunes filles et les jeunes laboureurs ramassent pêle-mêle, dans une corbeille, les fruits dont le jus doit troubler la raison : ainsi les anges du mal jettent ensemble leurs dons enivrants dans le sein d'Ondouré (3) ».

---

(1) *Natchez*, partie I, livre X. (ŒUVRES, t. II, pp. 130-131.)

(2) *Ibid.*, partie I, livre III. (ŒUVRES, t. II, p. 40.)

(3) *Ibid.*, partie I, livre II. (ŒUVRES, t. II, p. 30.)

Naïfs efforts d'un jeune écrivain qui tâche à se hausser au style épique ! Il y croyait atteindre aussi par la fausse noblesse des expressions, et c'est pourquoi la périphrase fleurit dans ses périodes cadencées. On vient de voir comment le mot « pommier » se prononçait dans cette pompeuse « langue poétique ». Même en pleine possession de sa maîtrise, Chateaubriand n'abandonnera pas ce procédé pseudo-classique. Si l'auteur des *Natchez* montre les soldats de d'Artaguette portant « un tube enflammé surmonté du glaive de Bayonne », l'auteur des *Martyrs* parlera de « ces oiseaux douteux dont un insecte impur semble avoir tissé les ailes[1] ». Et une note laissera entendre combien cette belle trouvaille le ravit : « Il était assez difficile de peindre noblement une chauve-souris[2] ». A côté de ces menues coquetteries de style, il y a parfois trace d'une imitation plus réfléchie. Nous savons, par la préface d'*Atala*, que l'auteur s'est efforcé de donner à son ouvrage « les formes les plus antiques ». En effet, le « livre est divisé en *prologue*, *récit* et *épilogue*. Les principales parties du récit prennent une dénomination comme *les chasseurs*, *les laboureurs*, etc. ; et c'était ainsi que, dans les premiers siècles de la Grèce, les Rapsodes chantaient, sous divers titres, les fragments de l'Iliade et de l'Odyssée[3] ».

Non moins que le vieil aède, le barde Ossian avait charmé Chateaubriand, qui lui garda toujours quelque dévotion[4]. Son influence est cependant tout aussi superficielle. Il est bien vrai

---

(1) *Martyrs*. (ŒUVRES, t. III, p. 117.)

(2) *Ibid.*, livre VIII, remarque XXXII. (ŒUVRES, t. IV, p. 87.)

(3) *Atala*. Préface de la 1re édition. (ŒUVRES, t. I, p. 2.)

(4) De Marcellus note à propos d'Ossian : « Cet ami de sa jeunesse le fut aussi de sa maturité. Il le feuilletait souvent. C'est le seul livre que je lui aie connu ; et encore ne fit-il chez lui qu'un séjour éphémère. La belle édition des poésies de Macpherson qui venait de paraître tout récemment lui fut offerte, magnifiquement reliée, par M. Hugh Campbell, parent du poète de ce nom. Et M. de Chateaubriand, quand il quitta Londres, en enrichit ma bibliothèque, où les deux in-8° reposent en ce moment. » (*Chateaubriand et son temps*, p. 118.)

qu'on trouve autant de clairs de lune et de couchers de soleil dans la prose de l'écrivain que dans les chants publiés par Macpherson; mais il y a là harmonie bien plutôt qu'influence. Quelle différence, du reste, entre le paysage de Chateaubriand, avec ses larges perspectives si lumineuses et si nettes, et la grisaille imprécise, l'atmosphère brumeuse et blafarde des sites ossianiques ! C'est aux allusions, non aux imitations, qu'on peut voir combien les héros gaéliques étaient familiers à celui qui avait traduit *Duthona* et *Gaul*. René ira, il est vrai, écouter un barde « sur les monts de la Calédonie ». Mais ce barde sera le dernier qu'on puisse ouïr dans ces déserts : « maintenant la religion chrétienne, fille aussi des hautes montagnes, a placé des croix sur les monuments des héros de Morven et touché la harpe de David au bord du même torrent où Ossian fit gémir la sienne [1] ». Et pour qu'on s'aperçoive qu'il n'a pas oublié ses chants, il faut qu'il se souhaite, à quelque endroit, le sort « d'un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes [2] ». Ajoutons que l'œuvre du barde reste, tout autant que les souvenirs antiques, un répertoire commode de comparaisons poétiques, et qu'une jeune fille accompagne Chactas sur les bords du Meschacebé, « comme Antigone guidait les pas d'Œdipe sur le Cithéron ou comme Malvina conduisait Ossian sur les rochers du Morven [3] ».

Plus profonde est, sans nul doute, l'influence de Rousseau, dont l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* se déclarait disciple enthousiaste. De fait, il n'y a guère de pages, dans cette œuvre de jeunesse, qui ne révèlent l'élève du Génevois. Le jeune émigré qui les écrivait avec désenchantement dans un grenier de Londres avait, pour vanter les charmes de la solitude, une grandiloquence un peu creuse, mais qui eût ravi son maître :

---

(1) *René*. (Œuvres, t. I, p 70.)

(2) *Ibid*. (Œuvres, t. I, p. 74.)

(3) *Atala*. (Œuvres, t. I, p. 13.)

« Heureux ceux qui aiment la nature; ils la trouveront et trouveront seulement elle au jour de l'adversité[1] ». A son tour, il disait les plaisirs de la botanique, énumérait complaisamment *tulipa silvestris*, *calamens* et *convolvulus*, et finissait par conseiller de courir monts et vaux dans l'appareil où Jean-Jacques se représente : « une loupe à la main et son *Systema naturae* sous le bras[2] ». « Rousseauiste » en botanique, il l'était aussi. il l'était surtout en philosophie. Les « bons sauvages » ou le « bon Scythe » qu'il invoque ressemblent trop à l' « homme de la nature » du Génevois pour qu'il soit besoin d'insister longuement sur l'évidente parenté des deux pensées. Bien des pages de l'*Essai* sont d'un élève qui répète une leçon apprise dans le *Contrat social*. Élève peu docile, il est vrai, et qui devait désavouer son maître avec éclat. Et même, non content d'abjurer le « philosophisme », il finit par traiter de haut l'écrivain et son école, « cette nouvelle école qui allait bientôt substituer le sentimental, l'obscur et le maniéré au vrai, à la clarté et au naturel de Voltaire[3] ». Ingratitude, sans doute ! Notons pourtant que Chateaubriand était redevable au politique et au moraliste, bien plus qu'à l'écrivain et surtout qu'au descriptif et au peintre. On chercherait en vain, chez lui, les coins de nature dont la *Nouvelle Héloïse* avait fait la vogue : les versants montagneux avec leurs chalets et leurs troupeaux, ou les lacs des vallées répétant dans leurs eaux calmes les frais bosquets et les charmilles vertes de leurs rives.

Au contraire, Bernardin de Saint-Pierre s'apparente étroitement à Chateaubriand par les aspects qu'il décrit. Il est vraisemblable que le jeune rêveur de Combourg dut aux *Études de la nature* (1784) la révélation du paysage exotique. Tout au moins les tableaux de la nature tropicale lui permirent-ils de

---

(1) *Essai sur les révolutions*, livre II, chap, XIII. (OEuvres, t. XI, p. 12.)

(2) *Rêveries du promeneur solitaire*. Cinquième promenade.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 396.

préciser en lui des images, encore flottantes et vagues, d'horizons lointains devinés, plutôt qu'entrevus, dans la brume des méditations solitaires. Encore avait-il en lui trop de puissance et d'originalité pour suivre servilement les traces de l'initiateur. Un hasard singulier voulut que les talents des deux écrivains se différenciassent complètement par les procédés d'exécution. Bernardin broie sur sa large palette les couleurs les plus brillantes et les plus rares; il les combine en de savants mélanges, série ses nuances, varie ses teintes à l'infini; tout cela pour peindre, avec beaucoup de délicatesse, de menus tableautins ou de fines miniatures. Avec des moyens d'ordinaire plus simples, Chateaubriand atteindra à des effets autrement puissants, et les vastes perspectives de son paysage parleront infiniment plus haut à nos imaginations que la joliesse souvent cherchée des petits cadres de Bernardin. Aussi n'est-ce guère que par une singulière erreur d'optique qu'on peut voir en lui un simple disciple de l'auteur de *Paul et Virginie* — fût-ce même un « grand disciple [1] » — et, pour l'avancer, il faut toute la ferveur d'une dévotion enthousiaste au peintre de l'Ile-de-France.

Chateaubriand nous semble, en résumé, ne devoir aux descriptifs, ses prédécesseurs, que quelques images, quelques inspirations, quelques « directions » aussi; somme toute, peu de chose. Faut-il, dans le lent travail de formation de son talent pictural, accorder plus d'importance aux courses errantes qui firent défiler des horizons nouveaux aux yeux du jeune voyageur? *A priori*, on est tenté de l'admettre. Et, de fait, écoutons Eudore au VI[e] livre des *Martyrs*; entendons-le dépeindre, avec un accent profond de vérité, la vie des camps dans les fanges de Batavie. Nous saurons alors, comme on l'a dit finement, « à quoi il est utile d'avoir servi dans l'armée de

---

[1] Cf. Fernand Maury, *Essai sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Hachette, 1892, p. 645.

Condé, septième compagnie bretonne, couleur bleu de roi, avec retroussis à l'hermine [1] ».

Le problème devient singulièrement épineux quand il s'agit du voyage en Amérique. Faut-il voir dans ce séjour aux États-Unis un tournant décisif de la vie de l'écrivain? On l'a dit. On a prétendu que, à défaut « de la route du monde polaire, il trouva sur le nouveau continent celle d'un monde littéraire inconnu », qu'il y rencontra « la Muse de sa gloire future, animée d'inspirations non encore exprimées, armée d'une palette aux couleurs encore vierges [2] ». C'était aller loin. Les belles et minutieuses études de M. Bédier ont depuis singulièrement réduit la part d'impressions originales et personnelles que peut renfermer — que renferme certainement — le *Voyage en Amérique* [3]. Il n'est que trop démontré que Chateaubriand a pris aux voyageurs antérieurs bien des traits intéressants, bien des détails suggestifs et précis. Au reste, il est fort difficile d'admettre qu'un séjour de trois mois au plus ait pu déterminer dans le talent de l'écrivain une métamorphose complète. Mais n'a-t-il exercé aucune influence? Notons que toute une partie du *Voyage* n'est pas atteinte par les recherches récentes. Et il n'est pas indifférent que ce soient précisément ces pages du *Journal sans date* où Sainte-Beuve voyait « les cartons du grand peintre, du grand paysagiste dans leur premier jet [4] ». Ces brèves « notations » d'impressions, si puissantes dans leur concision dénuée d'apprêt, paraissent bien fixer des souvenirs personnels, et on n'y a relevé aucune de ces adroites utilisations de textes, trop fréquentes dans les autres parties de l'œuvre. Il reste donc que si Chateaubriand a vu, au delà de l'Atlantique,

---

(1) G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7e éd., p. 890.

(2) De Lescure, *Chateaubriand* (Collection des grands écrivains), p. 36.

(3) J. Bédier, *Chateaubriand en Amérique; vérité et fiction.* (Études critiques. A. Colin, 1903, pp. 127-294.) — Cf. G. Bertrin, dans le *Correspondant* du 10 juillet 1900.

(4) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 129.

infiniment moins de choses qu'il ne l'a écrit, il n'a cependant pas laissé d'en rapporter des impressions, moins nombreuses, il est vrai, que nouvelles et profondes.

Avant tout, le voyage en Amérique fut pour lui le voyage au désert. Il lui révéla les voluptés de la solitude absolue, bien plutôt que des peuples étranges et des mœurs bizarres. « Seul au milieu d'un océan de forêts », il en écouta avec ravissement les mille bruits mystérieux et confus. Surtout il connut la puissante séduction de leur calme berceur, où toute la personnalité paraît s'anéantir dans la contemplation. « Qui dira, s'écrie-t-il, le sentiment qu'on éprouve en entrant dans ces forêts aussi vieilles que le monde [1]? » Et l'*Essai sur les révolutions* détaille, en quelques phrases suggestives, ces « charmes secrets et ineffables d'une âme jouissant d'elle-même » : « Dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts; elle aime à errer à la clarté des étoiles, au bord des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes et, pour ainsi dire, à se fondre avec une nature sauvage et sublime [2] ». Il faut bien l'avouer : ni Charlevoix, ni Carver, ni même Bartram n'avaient connu de pareils accents!

Ils ne connaissaient pas toujours non plus de couleurs aussi éclatantes. Malgré la splendeur des couchants sur la mer et les pures clartés du printemps breton, l'œil du futur écrivain s'était accoutumé aux teintes engrisaillées d'une atmosphère souvent sombre. Le paysage américain l'éblouit, et pour communiquer son impression, il en fut réduit à forcer les nuances et à en multiplier les contrastes. De là, un parti pris de bariolage qui rendait déjà suspectes à l'abbé Morellet les premières pages d'*Atala* [3]. Nous savons aujourd'hui à quelles sources livres-

---

[1] *Voyage en Amérique.* (Œuvres, t. I, p. 260.)

[2] *Essai sur les révolutions.* (Œuvres, t. XI, p. 114.)

[3] Voir les *Notes et critiques sur Atala.*

ques Chateaubriand allait demander certaines de ces couleurs trop voyantes. Il semble bien qu'il procédait aussi par accumulation de détails réellement observés, réunissant dans un même tableau des traits pittoresques saisis *de visu*, mais à des étapes fort diverses de son voyage. C'était l'avis de Sainte-Beuve (1). On aurait tort, pensons-nous, de le rejeter complètement. Les couleurs empruntées ou accumulées ne doivent servir, en bien des endroits, qu'à préciser la sensation, plus vive que nette, — peut-être même peu nette parce que trop vive, — laissée par une vision rapide et brillante.

*
* *

A démêler cet enchevêtrement d'influences littéraires ou locales, tiendrait-on l'explication décisive du talent du descriptif et du peintre? Il est permis d'en douter. La vie à Combourg, les lectures, les voyages en éclairent, il est vrai, les modalités et, pour ainsi dire, les formes extérieures. Il n'est certes pas indifférent que le jeune Chateaubriand se soit plu à émigrer, sur les suggestions de quelques livres favoris, aux espaces indéfinis d'une rêverie voluptueuse et charmante. Il l'est moins encore qu'il ait, en de fugaces randonnées, promené son ennui des bois de Bretagne aux savanes d'Amérique, puis des camps de l'armée de Condé à son grenier de Londres. Mais il y a une raison plus profonde et plus vraie, et il faut la demander à la personnalité même de l'écrivain, je veux dire : aux caractéristiques de son organisation psychologique, telle que l'avaient façonnée les fatalités obscures de l'hérédité et de la naissance.

Un premier trait, c'est dans cet esprit une persistance peu ordinaire des moindres sensations. Une fois bien vues, les choses se gravent dans son souvenir avec une netteté et surtout

---

(1) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 82.

une ténacité révélatrices de la puissance de l'impression première. Les preuves abondent. Revenant à Rome en 1828, l'écrivain retrouve intacts en lui les tableaux qu'elle lui avait offerts vingt-cinq ans auparavant, et il écrit à M^me^ Récamier : « Ma mémoire des lieux, étonnante et cruelle à la fois, ne m'avait pas laissé oublier une seule pierre (1) ». Étonnante, elle l'est, à coup sûr, cette précieuse faculté qui lui rend toujours présentes des impressions le plus souvent momentanées et fugitives ; mais cruelle aussi, car sa précision même dénonce à l'écrivain l'insuffisance picturale des phrases et des mots. En bien des endroits, des aveux d'impuissance lui échappent, qui ne sont pas toujours coquetteries d'auteur. « La nature se joue du pinceau des hommes (2) », s'écrie-t-il ; ou encore : « Il faut se contenter de jouir de ce spectacle sans chercher à le décrire (3) » ; et, exaltant les solitudes américaines, il désespère d'en susciter aux yeux les merveilles et d'en suggérer les beautés par la seule magie de la prose... « Alors il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont pas parcouru ces champs primitifs de la nature (4). » Plus tard il s'efforce, en nombre de pages, à retracer les aspects du domaine de Combourg, et il remarque en terminant : « Si, d'après cette trop longue description, un peintre prenait son crayon, reproduirait-il une esquisse ressemblant au château? Je ne le crois pas, et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux : telle est, dans les choses matérielles, l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir (5) ! » Si sincère est ce sentiment que, pour exprimer l'indéfinissable des

---

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 378.

(2) *Voyage en Amérique*. (OEuvres, t. I, p. 278.)

(3) *Ibid.* (OEuvres, t. I, p. 260.)

(4) *Atala*. (OEuvres, t. I, p. 13.)

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 58.

passions qui s'agitent au cœur de René, aucune comparaison n'est, à ses yeux, plus frappante que celle-ci : « Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent aux murmures que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert. On en jouit, mais on ne peut les peindre [1] ».

En parlant ainsi, Chateaubriand se calomnie ou, pour mieux dire, il désespère trop vite. La vigueur de sa mémoire lui rend sensible plus qu'à tout autre la relativité de toute notation littéraire. Mais aussi elle le sert admirablement. Il lui doit ces phrases chargées d'images, qui sont, à elles seules, un tableau complet. En de saisissants raccourcis, il évoque les jeux les plus subtils et les plus nuancés de la lumière et de l'ombre. Dans une nuit d'Amérique, il fait voir « les grandes masses des bois et des rochers » se dessiner « sur le fond bleu du firmament comme des découpures noires [2] ». L'impression visuelle est ainsi dessinée d'un simple trait, mais avec une précision troublante. Le moyen encore de ne pas distinguer, après « l'enchanteur », ces « mouches luisantes » qui « brillent dans l'ombre, mais s'éclipsent lorsqu'elles passent sous les rayons de la lune [3] », ou, encore, de ne pas apercevoir, dans son jardin de la rue d'Enfer, « la cime des arbres » qui, « éclairée par derrière, grave sa silhouette noire et dentelée sur l'horizon d'or [4] »? Parfois aussi, l'indiscutable sincérité du détail pittoresque sauve ce que la scène peut avoir d'apprêté ou de théâtral. Trop volontiers, le rêveur prend place au premier plan, et en de trop nobles attitudes. On soupçonne que le prestigieux paysage évoqué pourrait bien n'être qu'un décor banal, toile de fond pour l'incomparable spectacle qu'offrent à la postérité

---

(1) *René.* (ŒUVRES, t. I, p. 74.)

(2) *Natchez.* (ŒUVRES, t II, p. 152.)

(3) *Voyage en Amérique.* (ŒUVRES, t. I, p. 279.)

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 368.

la hautaine méditation et l'aristocratique ennui du vicomte de Chateaubriand... Mais une « chose vue », détachée en contours nets, rassure aussitôt et atteste la sincérité de la description; il faut bien se rendre et croire aux promenades nocturnes de l'écrivain dans la campagne romaine où, en écoutant le silence, il regardait « passer son ombre de portique en portique, le long des aqueducs éclairés par la lune [1] ».

Vision nette, mais aussi singulièrement colorée. On a dit fort justement de l'auteur d'*Atala* qu'il a renouvelé et élargi le sentiment de la nature « par la splendeur du coloris dont il a revêtu les descriptions encore « monochromes » de Rousseau [2] ». Rien n'est plus vrai, mais encore faut-il s'entendre, car les couleurs brillantes de sa riche palette n'ont pas toutes la même valeur esthétique. Nous savons comment, dès le XVIII[e] siècle, les descriptifs se sont complus à rehausser leurs œuvres des teintes les plus vives et souvent les plus crues. Ils ont « fait coloré » par esprit de système, pour obéir à la lettre au fameux apophtegme : « Ut pictura poesis », non pour introduire dans l'interprétation du paysage un élément de vérité. Le Chateaubriand des *Tableaux de la nature* apparaît encore asservi à leurs procédés. Quand il tente de traduire ses impressions, il naît, sous sa plume encore gauche, de ces métaphores trop brillantes que la littérature des salons empruntait au métier du tapissier ou à l'art du joaillier. Il faut y regarder de près pour découvrir, sous le toc de ces images trop faciles, un sentiment de la nature infiniment plus sincère que l'enthousiasme factice d'un Saint-Lambert ou d'un Roucher. Dans ces essais encore hésitants, le *zénith* apparaît d'*azur*, les mers *cristallines*, et il s'en élève — la rime aidant — des *vapeurs purpurines* [3]. Quand le soleil, à son couchant, teint l'horizon

---

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 44.

(2) F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 390.

(3) 3[e] tableau. (*Œuvres*, t. IV, p. 216.)

de *pourpre* et d'*or* [1], la face *argentée* de la lune surgit dans l'*azur des nuits* [2]. Et il n'est pas de prés *émaillés* [3] où ne brille, comme bien on pense, le *cristal pur* d'un ruisseau [4].

Dans l'*Essai sur les révolutions*, le procédé est sensible encore, mais déjà on peut noter un effort vers la précision et la propriété des images. Qu'on relise plutôt cette brève description :

« J'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de *pourpre* et d'*or*. La lune, à l'horizon opposé, montait comme une *lampe d'argent* dans l'orient d'*azur*. Les deux astres mêlaient au zénith leurs teintes de *céruse* et de *carmin*. La mer multipliait la scène orientale en *girandoles de diamant* et roulait la pompe de l'Occident en *vagues de roses* [5]. »

Le tableau nous paraît sans doute un peu bien brillant et d'une splendeur plutôt lourde. Remarquons pourtant combien déjà il se précise : les images prennent une valeur pittoresque, ce ne sont plus les poncifs dont de fades versificateurs plaquaient, comme au hasard, leurs ennuyeuses descriptions. Le procédé d'expression dont ils avaient mésusé, Chateaubriand le réhabilite par l'emploi judicieux qu'il en fait. Ces images désuètes reprennent un lustre nouveau au contact de la réalité, encore qu'elles restent solennelles et pompeuses.

Mais ce ne sont là que les débuts du paysagiste. Il ne cessera dans la suite d'enrichir et de varier sa palette. Le souci de précision pittoresque lui fera rechercher les moyens nouveaux d'expression. Il dira les algues « couleur d'écaille fondue [6] »;

---

(1) 8e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 222.)

(2) 6e tableau. (*OEuvres*, t. IV. p. 219.)

(3) 7e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 221.)

(4) 8e tableau. (*OEuvres*, t. IV, p. 222.)

(5) *Essai sur les révolutions*, livre II, chap. XXXI. (OEuvres, t. XI, p. 60.)

(6) *Ibid.*, livre II, chap. XIII. (OEuvres, t. XI, p. 13.)

notant les oppositions de teintes, il montrera les nuages « mi-partie blancs et roses [1] », ou fera ressortir les figues « pourprées » en les rapprochant des feuilles « violettes [2] ». Il lui arrivera aussi de procéder par empâtements, je veux dire par accumulation de touches colorées. A l'en croire, les « plaines fluides et sans bornes » de tel lac « s'élèvent et se perdent graduellement dans l'étendue; du vert d'émeraude elles passent au bleu pâle, puis à l'outremer, puis à l'indigo. Chaque teinte se fondant l'une dans l'autre, la dernière se termine à l'horizon, où elle se joint au ciel par une barre d'un sombre azur [3] ». Avec une rare virtuosité, il fera chatoyer les nuances les plus riches aux yeux du lecteur, jusqu'à l'éblouir. « Dans les cieux, c'étaient des images de toutes couleurs, les unes fixes, imitant de gros promontoires ou de vieilles tours près d'un torrent; les autres flottant en fumée de roses ou en flocons de soie blanche. Un moment suffisait pour changer la scène aérienne : on voyait alors des gueules de four enflammées, de grands tas de braise, des lumières de lave, des paysages ardents. Les mêmes teintes se répétaient sans se confondre; le feu se détachait du feu, le jaune pâle du jaune pâle, le violet du violet; tout était éclatant, tout était enveloppé, pénétré, saturé de lumière [4]. »

Voilà certes une puissance d'expression et un art du coloris tout nouveaux dans les lettres françaises. Est-ce bien là pourtant le trait original du talent descriptif de Chateaubriand? N'oublions pas que les tableaux éclatants de l' « enchanteur » ont été précédés par toute une série de tentatives de style pittoresque. Tentatives maladroites, il est vrai, et même stériles

---

(1) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. XXIII. (OEuvres, t. XI, p. 39.)

(2) *Ibid.*, 2e partie, chap. LIV. (OEuvres, t. XI, p. 95.)

(3) *Voyage en Amérique.* (OEuvres, t. I, p. 257.)

(4) *Ibid.* (OEuvres, t. I, p. 278.)

d'ordinaire, mais elles n'en attestent pas moins l'intention de rehausser de couleurs le dessin de la description, et c'est de quoi la chronologie doit bien tenir compte. Puis Bernardin de Saint-Pierre était venu qui, dans des œuvres de moindre proportion, avait pourtant singulièrement enrichi les ressources de l'expression picturale et affiné le sens du coloris. Si grand que soit Chateaubriand, il n'est pas ici l'initiateur. Ce qui, à notre avis, caractérise bien mieux son œuvre, c'est l'importance qu'y prend la sensation auditive. On peut dire qu'il a fait entrer dans la littérature le monde des bruits et des sons. Dans ses essais d'adolescent déjà, cette prédilection se trahit; son dessein est de chanter

> Le roseau qui *frémit* au bord d'une onde pure,
> Le tremble *au doux parler*, dont le feuillage frais
> Remplit de *bruits légers* les antiques forêts (1).

Des sourds mugissements d'une mer lointaine au moindre susurrement qui rompt le silence des bois, toutes ces impressions revivent dans ses vers, saisies par une ouïe subtile et exprimées avec une sincérité gauche. Il dit « la voix plaintive » du vent du soir, le « bruit léger » du zéphyr ou encore le « bruit de la feuille » que foule le pied du songeur mélancolique et solitaire. Il s'efforce de définir l'écho de ces impressions dans son âme bercée par la mélodie des sons :

> Si l'on savait le calme qu'un ruisseau
> En tous mes sens porte avec son murmure (2)!

Plus précisément encore, il tâche de peindre les molles rêve-

---

(1) *Tableaux de la nature*. 1er tableau. (ŒUVRES, t. IV, p. 215.)

(2) *Ibid.* 7e tableau. (ŒUVRES, t. IV, p. 220.)

ries où le ravissent le grondement plaintif des marées ou le sifflement des vents fouettant les vagues :

> Quand des écueils et des grèves antiques
> Sortent des bruits, des voix mélancoliques,
> L'âme attendrie en ses rêves se perd,
> Et, s'égarant de penser en penser
> Comme les flots de murmure en murmure,
> Elle se mêle à toute la nature [1].

Rousseau connaissait de pareils plaisirs, et il trouvait dans leur charme apaisant le remède à ses accès de misanthropie soupçonneuse. La distance est grande pourtant du « promeneur solitaire » de l'île Saint-Pierre au jeune poète de Combourg. Jamais ce dernier, même en ces moments de contemplation, ne s'abîme dans une irréelle torpeur. Sa personnalité ne sombre pas comme dans un transport extatique. Ses sens ne sont point assoupis, et surtout son oreille reste infiniment sensible à tous les sons, même aux moindres chuchotements. Elle perçoit jusqu'au « frémissement des plantes qui, séchant à la brise du soir, relèvent de toutes parts leurs tiges abattues [2] ». La merveille, c'est que l'écrivain réussit à mettre en termes suggestifs et nets les sensations les plus subtiles. Une sorte d'impressionnisme plus instinctif, semble-t-il, que conscient l'entraîne dans des voies nouvelles et lui vaut des trouvailles frappantes. Sans accorder, comme plus tard Baudelaire, une valeur effective à la correspondance des couleurs et des sons, il lui arrive pourtant de transposer, lui aussi, ses sensations. Quand il parle du « grand secret de mélancolie » que la lune « aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers [3] », cette hardiesse, qui scandalisait l'abbé Morellet, nous charme, au contraire, par ce qu'elle suggère de l'indéfinissable et du mystérieux

---

[1] *Tableaux de la nature.* 8e tableau. (Œuvres, t. IV, p. 222.)

[2] *Atala.* (Œuvres, t. I, p. 38.)

[3] *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 55.)

des clartés nocturnes. Et Vigny lui-même a-t-il mieux évoqué la voix grave du cor qui naît, se propage et meurt dans l'air humide des bois, que ne le fait, d'un seul mot, celui qui raconte en avoir jadis écouté avec émotion les « sons onduleux [1] ».

Le voyage en Amérique, qui laisse dans la rétine de Chateaubriand d'éblouissantes visions, enrichit aussi — et peut-être davantage — le trésor de ses sensations auditives. Il connut le cri du courlis et celui de la barnacle, les voix rauques des dindes sauvages, le doux sifflement des cardinaux et les roucoulements de la colombe de Virginie. Mais surtout il enregistra, avec une curiosité minutieuse, précise, les mille voix diverses qu'il entendait tour à tour retentir ou chuchoter dans les lointains des vastes forêts. Tout, ou presque tout, est en notations de bruits dans ces extraits du *Journal sans date* qui ravissaient Sainte-Beuve :

« ... Un calme formidable pèse sur ces forêts; on dirait que des silences succèdent à des silences. Je cherche vainement à entendre, dans un tombeau universel, quelque bruit qui décèle la vie... Les forêts mugissent; mille voix s'élèvent. Bientôt les bruits s'affaiblissent; ils meurent dans des lointains presque imaginaires : le silence envahit de nouveau le désert... Voici le vent; il court sur la cime des arbres, il les secoue en passant sur ma tête. Maintenant, c'est comme le flot de la mer qui se brise tristement sur le rivage.

» Les bruits ont réveillé les bruits. La forêt est toute harmonie. Est-ce les sons graves de l'orgue que j'entends, tandis que des sons plus légers errent dans les voûtes de verdure? Un court silence succède; la musique aérienne recommence, partout de douces plaintes, des murmures qui renferment en eux-mêmes d'autres murmures; chaque feuille par un différent langage, chaque brin d'herbe rend une note particulière... [2] »

Ainsi le voyageur écoute les voix de la solitude, et son ouïe

---

(1) *Génie du Christianisme*, t. V, p. 72.

(2) *Voyage en Amérique.* (Œuvres, t. I, pp. 261-262.)

singulièrement fine saura désormais analyser avec une rare justesse les sonorités multiples et confondues de la vaste polyphonie naturelle. Il démêlera adroitement les éléments divers de « toute cette musique qui s'exhale de la nature et qui fait qu'on s'imagine entendre les germes sourdre de la terre et les feuilles croître et se développer [1] ». Dans les murmures presque indistincts d'une belle nuit d'Amérique, il saura percevoir « des coups de bec contre les troncs des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits; des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements... [2] ». Ailleurs, il distinguera le « chant monotone des cailles », le sifflement des perruches », le « mugissement des bisons » et le « hennissement des cavales siminoles [3] ». Mais il prêtera surtout l'oreille aux sons vagues et confus qu'on perçoit à peine, qui ne parviennent que comme les derniers et frêles accords d'une harmonie lointaine, et ce sera un de ses plaisirs d' « écouter le silence... ».

« C'est dans les sons, au dire d'Obermann, que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique [4]. » Il est significatif que Chateaubriand ait été le premier — ou peu s'en faut — à retrouver et à mettre en relief leur puissance d'évocation. Il le dut à sa précieuse acuité d'oreille qui, d'autre part, fut sans doute pour beaucoup dans l'inimitable eurythmie de sa belle prose cadencée [5]. Grâce à lui, le paysage littéraire

---

(1) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. XXXI. (OEuvres, t. XI, p. 60.)

(2) *Atala*. (OEuvres, t I, p. 13.)

(3) *Ibid.*, (OEuvres, t. I, p. 20.)

(4) *Obermann*. Édit. de 1804, t. I, p. 262.

(5) Il faut reconnaître pourtant qu'il a mésusé parfois de cette faculté si développée chez lui. Trop soucieux d'ériger ses impressions en système, il lui est arrivé d'esquisser sur le son *a* une théorie extraordinaire et qui eût étrangement surpris le maître de philosophie de M. Jourdain. (Voir *Génie du Christianisme*, 2e partie, livre III, chap. VI; dans les OEuvres, t. V, p. 198, note 1.)

s'enrichit d'un élément puissant de sincérité et de vie. Et sa valeur esthétique s'en trouve singulièrement accrue, s'il est vrai — comme l'assure un psychologue contemporain — que l'ouïe soit de tous les sens « le plus récent et le plus exclusif chez les êtres supérieurs, celui auquel nous sommes redevables des impressions les plus profondes, les plus délicates et les plus vraiment humaines (1) ».

*
* *

Enrichir, grâce à la fidélité de ses sens et à leur finesse, sa vie imaginative d'une multitude d'impressions, les conserver non seulement exemptes des brumes dont le temps cerne nos ordinaires souvenirs, mais toujours prêtes à surgir, au premier appel, des profondeurs de la mémoire, c'est beaucoup sans doute ; ce n'est pas assez pour faire un grand descriptif. Car l'art du paysage a sa technique en littérature aussi. Si le groupement des masses et la direction des grandes lignes importent dans un tableau, il convient, dans la description, que les impressions particulières concourent à un ensemble à la fois harmonieux et vrai. Le secret de cet art si délicat de la composition, Chateaubriand le possède autant que celui de l'expression lumineuse et saisissante : il excelle à la fois à tailler et à enchâsser les pierres brutes de la sensation.

Ses moindres paysages sont ordonnés avec un soin jaloux, et, à les étudier de près, on y relève l'emploi instinctif ou raisonné d'un certain nombre de procédés. Par exemple, c'est chez lui une pratique constante de terminer ses tableaux par une impression auditive aussi vague, aussi indéterminée qu'il se peut. Procédé simple, mais d'effet très sûr. Ces sons qui paraissent s'éteindre en même temps que s'achève la description laissent comme un écho dans l'esprit du lecteur. On croit les

(1) Mario Pilo, *La psychologie du beau et de l'art*, trad. Dietrich. Paris, Alcan, 1895, p. 10.

entendre se prolonger presque indistincts, en vibrations ténues, comme la voix mourante d'une cloche lointaine. Sensation subtile, effet inexprimable quasi... Aussi bien, et la remarque est de Senancour, « c'est surtout la mélodie des sons qui, réunissant l'étendue sans limites précises à un mouvement sensible mais vague, donne à l'âme ce sentiment de l'infini qu'elle croit posséder en durée et en étendue (1) ». Remplaçons « l'infini » par « l'indéfini », et la phrase s'appliquera fort bien à cet heureux procédé de Chateaubriand. Heureux, parce qu'il donne, le plus souvent, un certain « flou » à l'ensemble, corrige, en quelque sorte, ce que les contours pourraient avoir de trop arrêté, les couleurs de trop brillant, les sonorités de trop accusé.

Le charme, en tout cas, en est indéniable. Qu'on relise plutôt cette fameuse « Nuit chez les sauvages de l'Amérique ». Toute la page est belle, sans doute, des plus belles qu'on ait jamais écrites, mais combien saisissants surtout ces « roulements solennels de la cataracte du Niagara qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires (2) »! Ou encore rappelons-nous cet autre paysage nocturne de l'*Itinéraire :* « Au plus beau coucher du soleil avait succédé la plus belle nuit.... Par intervalles, des brises passagères troublaient dans la mer l'image du ciel, agitaient les constellations et venaient expirer parmi les colonnes du temple, avec un faible murmure (3) ». Une description de tempête, souvenir probable d'un épisode de traversée et qui a passé des *Natchez* dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* (4), finit encore par

(1) *Obermann*, II, p. 113. (Lettre LXI.)

(2) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. LVII (ŒUVRES, t. XI, p. 114), et *Génie du Christianisme*, 1re partie, livres V et XII (ŒUVRES, t. V, p. 109.)

(3) *Itinéraire*, 1re partie. (ŒUVRES, t. VII, p. 170.)

(4) *Natchez*. 1re partie, livre VII (ŒUVRES, t. II, p. 93), et *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 342. Voir, au sujet de ces redites, l'intéressante étude de M. L. CHEVOLOT : *Wie hat Chateaubriand in seinen späteren Werken seine früheren benutzt.* (Dissertation de Heidelberg, 1901.)

l'indéterminé d'une sensation auditive : « ... Au milieu de ce fracas, rien n'était peut-être plus alarmant qu'un murmure sourd, pareil à celui d'un vase qui se remplit ». Et que d'autres exemples !

Riches en couleurs et en sons, les descriptions de Chateaubriand ne négligent point les parfums. L'indication en est plus brève et plus rare, il est vrai, mais la puissance suggestive des sensations olfactives est parfois utilisée avec beaucoup d'habileté. Le grand art du novateur est, en effet, tout autant dans son adresse à combiner les tableaux et à ménager les ensembles que dans la justesse et la vérité des impressions ressenties. En quelques phrases, il anime et fait revivre tout un monde de choses. Ces simples lignes d'*Atala* n'évoquent elles point tout un site charmant dans l'imprécision voulue des contours : « La nuit était délicieuse. Le génie des airs secouait sa chevelure bleue embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles cachés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans l'harmonie des bois : on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert [1] ».

Qu'on remarque comme tout paraît s'ordonner spontanément sous la plume de l' « enchanteur ». Tour à tour l'odorat, la vue et l'ouïe contribuent à l'impression totale, qui n'en reste pas moins d'une unité parfaite. En réalité, il y a là un art très fin de composition. Partout Chateaubriand révèle de même un instinct singulier de la disposition des ensembles. Son paysage est tout en vastes étendues et en larges horizons. Il y a chez lui une tendance sensible à agrandir le cadre des tableaux jusqu'à en faire de vrais panoramas littéraires. Procédé visible surtout

---

[1] *Atala*. (Œuvres, t. I, pp. 20-21.)

dans les descriptions faites « de chic » où des données empruntées à l'un ou l'autre voyageur sont habilement fondues soit avec des souvenirs personnels, soit avec des fantaisies d'une imagination brillante et hardie. Ainsi en va-t-il de ce paysage polaire des *Natchez*, repris plus tard dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* sans presque aucun changement, sinon cette préalable et prudente addition : « Si nous en croyons les voyageurs.... » :

« Il est quelquefois un charme à ces régions désolées ; rien ne peut te donner une idée du moment où le soleil, touchant la terre, semblait rester immobile et remontait ensuite dans le ciel, au lieu de descendre sous l'horizon. Les monts revêtus de neige, les vallées tapissées de la mousse blanche que broutent les rennes, les mers couvertes de baleines et semées de glaces flottantes, toute cette scène éclairée, comme à la fois, par les feux du couchant et la lumière de l'aurore, brillait des plus tendres et des plus riches couleurs ; on ne savait si on assistait à la création ou à la fin du monde. Un petit oiseau, semblable à celui qui chante la nuit dans les bois, faisait entendre un ramage plaintif. L'amour amenait alors le sauvage Esquimau sur le rocher où l'attendait sa compagne : ces noces de l'homme aux dernières bornes de la terre n'étaient ni sans pompe ni sans félicité [1] ».

Ce n'est même plus là un paysage, c'est plutôt une vaste fresque où se synthétisent les divers aspects de la zone glaciale, car l'œil du voyageur ne peut guère embrasser d'un seul regard les perspectives de ces mers « couvertes de baleines et semées de glaces flottantes ». Là même où des souvenirs plus ou moins précis ne laissent pas ainsi libre carrière à sa fantaisie, l'écrivain n'hésite pourtant pas à « composer » son tableau. Il en recule les bornes, agrandit son champ de vision, choisit entre les traits descriptifs, modifie, combine, arrange au gré de son goût. « Un

---

[1] *Natchez*, 1re partie, livre VIII (ŒUVRES, t. II, p. 95), et *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 262. — Cf. CHEVOLOT, *op. cit.*, p. 21.

petit bout du croissant de la lune était dans le ciel, écrit-il dans une lettre familière; tout justement pour m'empêcher de mentir, car je sens que si la lune n'avait pas été là réellement, je l'aurais toujours mise dans ma lettre. C'eût été à vous à me convaincre de fausseté, l'almanach à la main (1). » En badinant, il révélait un des secrets de sa méthode descriptive. Méthode curieuse que Sainte-Beuve a merveilleusement comprise et caractérisée : « L'auteur, écrit-il, n'a pas cherché l'exactitude pittoresque réelle; après une vue générale et rapide..., il a remanié d'autorité ses souvenirs et disposé à son gré les riches images réfléchies moins encore dans sa mémoire que dans son imagination...; il ne s'est pas fait faute de transporter à un fleuve ce qui est vrai d'un autre, de dire du Meschacebé ce qui serait plus juste de l'Ohio, d'inventer en un mot, de combiner, d'agrandir; il a fait acte de poète et de créateur (2) ». Ainsi s'expliquent, en partie, et se justifient les amères critiques de l'*American Quarterly Review* et du soi-disant René de Mersenne (3). Ajoutons aux souvenirs colorés et embellis par l'imagination les données plus positives fournies par les relations de voyages, et les lignes de Sainte-Beuve rendront compte assez précisément de cet obscur

---

(1) Lettre à Chênedollé et Joubert, du dimanche de la Pentecôte 1803. (P. de Raynal *Les correspondants de Joubert*. Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 182.)

(2) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 200.

(3) Il faut noter que la revue américaine et, après elle, le collaborateur de l'*Invariable* de Fribourg n'ont pas été les premiers à dénoncer le manque de sincérité objective des paysages de Chateaubriand. Nous ne parlons pas des critiques qui accueillirent *Atala;* elles sont de nulle autorité, puisque aucun de ceux qui les formulaient n'avait pu voir les lieux décrits. Mais nous trouvons dans le *Globe* du 2 juillet 1827 les lignes suivantes : « ... Ici [chez Fenimore Cooper] tout est neuf, scènes et caractères; car nous ne regarderons pas comme ayant entamé cette terre vierge encore le roman d'*Atala*, ouvrage admirable sans doute, mais dont les descriptions appartiennent, en grande partie, à la riche imagination de l'auteur, et les personnages à notre civilisation, quelque éloignés qu'ils en paraissent. Nous savons assez, par expérience, que prétendre accomplir le pèlerinage du désert sur

travail d'élaboration. De quelque façon qu'il se soit accompli, l'existence en est indéniable. Elle est attestée encore par les traits communs qui se relèvent dans les tableaux les mieux réussis du maître peintre. Son art s'apparente à celui de deux grands paysagistes qu'il aime fort. « Si le Poussin, remarque-t-il, reproduit la campagne de Rome lors même que la scène de ses paysages est placée ailleurs, le Lorrain reproduit les ciels de Rome lors même qu'il peint des vaisseaux et un soleil couchant sur la mer (1). » A lui aussi, ces transpositions sont familières. C'est que son goût — sinon son imagination — a ses préférences. Il cherche à réduire les réalités à un paysage-type dont on peut tout au moins indiquer les grandes lignes.

Une première remarque, c'est que tous les traits de force y sont en largeur ; la ligne horizontale y domine (2). Et voici qui nous aide à comprendre la froideur de Chateaubriand en présence des hauts sommets et des cimes neigeuses. L'énormité même des masses montagneuses et leur contraste avec les dimensions réduites des objets environnants blessent en lui le sentiment des proportions et des harmonies. « Il en est, note-t-il, des monuments de la nature comme de ceux de l'art : pour jouir de

---

les traces de M. de Chateaubriand, c'est s'exposer à recueillir une ample moisson de désappointements. Il n'en est point ainsi de M. Cooper. Nous avons parcouru une grande partie des sites qu'il a dépeints, observé sur plus d'un point les mœurs qu'il a décrites; et nous pouvons certifier avoir retrouvé partout la plus scrupuleuse, la plus attachante fidélité. » Ce passage est extrait du deuxième d'une série d'articles intitulés : « Littérature américaine. — Romans de M. Cooper » et signés F. A. S. Quel est le voyageur caché sous ces initiales ? Nous n'avons pu parvenir à l'identifier.

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 386.

(2) Il est au moins curieux que c'est précisément cette prédominance de la ligne horizontale qui, en peinture, caractérise, selon certains, le paysage de la Renaissance : « In der Ueberwindung der Vertikalen durch die Horizontale spricht sich der Sieg der Renaissance über die Stile des Mittelalters aus. » (F. Rosen, *Die Natur in der Kunst*. Leipzig, Teubner, 1903, p. 60.)

leur beauté, il faut être au véritable point de perspective [1]. » Or, en peut-il aller ainsi dans les montagnes? Non pas, et même les discordances, qui ailleurs s'atténuent et se fondent, éclatent ici par un effet de la disposition même des lieux. « Le plan des montagnes, étant vertical, devient une échelle toujours dressée où l'œil rapporte et compare les objets qu'il embrasse, et ces objets accusent tour à tour leur petitesse sur cette énorme mesure [2]. » Ce n'est pas tout. Les montagnes ont encore le tort de dérober aux regards la plus grande partie du ciel. Défaut capital aux yeux de Chateaubriand. Il montre plaisamment le voyageur qui, de la vallée de Chamouny, aperçoit « comme du fond d'un entonnoir, au-dessus de sa tête, une petite portion d'un ciel bleu et dur, sans couchant et sans aurore [3] ». C'est que, pour lui, le ciel est loin d'être partie négligeable dans le tableau. Au contraire, il retient longuement le peintre qui se plaît à retracer les splendeurs éblouissantes d'un coucher de soleil ou le mystère velouté des clairs de lune. « Le ciel est la toile du paysage; s'il manque au fond du tableau, tout est confus et sans effet [4]. » Les premiers plans seront donc dégagés, et laisseront aux regards une large « échappée de vue » sur l'horizon. C'est pourquoi nous y verrons tour à tour l'étendue des vertes savanes, la surface ondoyante et brillante des flots, ou encore, découvertes d'une éminence, les forêts balançant sous les vents leurs cimes indéterminées. Le tableau ira ainsi s'approfondissant jusqu'aux lointains où s'étageront quelques hauteurs. Car « il n'y a pas de beau paysage sans un horizon de montagnes [5] ». Elles doivent « former la chaîne dans les derniers plans d'un

---

(1) *Voyage au Mont-Blanc.* (Œuvres, t. I, p. 195). — On retrouve les mêmes idées exprimées dans une lettre à Mme de Staël, en date du 1er septembre 1805, publiée par M. P. Gautier (*Revue des Deux-Mondes*, 1er octobre 1903).

(2) *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 195.)

(3) *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 196.)

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 194.)

tableau. Leurs têtes chenues, leurs flancs décharnés, leurs membres gigantesques, hideux quand on les contemple de trop près, sont admirables lorsque, au fond d'un horizon vaporeux, ils s'arrondissent et se colorent dans une lumière fluide et dorée (1) ». C'est qu'il importe, en effet, qu'ils ne se détachent point en arête vive sur le ciel. Chateaubriand veut les lointains « indéterminés » ; il faudra donc aux montagnes des arrière-plans, des « contours suaves et fuyants (2) », et assez d'éloignement pour que leur sommet, sous la caresse de la lumière, « devienne de la couleur du ciel et s'évanouisse (3) ».

Ainsi s'achèvera le paysage, par une de ces perspectives imprécises que l'écrivain, encore adolescent, trouvait déjà propices aux molles voluptés de la rêverie :

> Dans *les lointains fuyants et veloutés*,
> En enfonçant ma pensée et ma vue
> J'aime à créer des mondes enchantés (4).

*
* *

Le caractère propre de l'amour de Chateaubriand pour la nature est d'être une passion aussi désintéressée que sincère. C'est pour elle-même, en effet, qu'il l'a aimée, pour les impressions que versaient à sa sensibilité aiguë et vibrante ses lignes, ses couleurs et ses bruits. Trop fidèle à la tradition classique pour transcrire ses sensations comme elles lui venaient, sans ordre logique, à la manière impressionniste, il a le plus souvent composé de traits réels un ensemble irréel, en l'ordonnant selon les grandes lignes d'un paysage intérieur.

---

(1) *Voyage au Mont-Blanc.* (Œuvres, t. I, p. 201.)

(2) *Voyage en Italie.* Lettre à M. de Fontanes, 10 janvier 1804. (Œuvres, t. I, p. 164.)

(3) *Voyage en Amérique.* (Œuvres, t. I, p. 270.)

(4) *Tableaux de la nature.* 8e tableau. (Œuvres, t. IV, p. 222.)

Pourtant, comme ces tableaux faits de pièces rapportées restent, dans l'ensemble, lumineux et nets! Pour en apprécier toute la clarté, il faut les comparer, par exemple, aux paysages de Lamartine, dans sa première manière, si imprécis, vaporeux et « flous ». C'est qu'il est entre les deux écrivains, et surtout entre leurs conceptions de la nature, des dissemblances capitales. Esprit essentiellement religieux, doué au plus haut degré du sens du divin, Lamartine, d'un puissant envol, s'élance aux domaines célestes et aux splendeurs de l'infini. Chateaubriand embrasse d'un vaste regard tout le tableau déroulé à ses yeux, porte une attention perspicace jusqu'aux confins de l'horizon, relève les teintes les plus diverses, note les bruits sourds et les rumeurs indistinctes, mais jamais ne quitte la terre. Sa contemplation de la nature est, dans le principe, dénuée de toute préoccupation religieuse. On serait tenté de dire qu'elle est d'un sensualiste, d'un sensualiste artiste et délicat, bien plutôt que d'un spiritualiste. Nous savons tout ce qu'on peut répondre à cela, et combien ce jugement peut paraître hasardé — et même cavalier — quand il s'agit de l'auteur du *Génie du Christianisme*. Car, enfin, sa méthode apologétique ne se fonde-t-elle pas en grande partie sur la révélation du Créateur par les beautés de la création? « ... J'ai vu une belle nuit en Amérique. Donc Dieu existe. Un beau coucher de soleil en mer Donc Dieu existe... [1]. » C'est à ce raisonnement que M. Lanson réduit la trame logique de l'ouvrage, et ce raccourci est caractéristique de la manière démonstrative de Chateaubriand.

Mais regardons-y de plus près. Et d'abord une question doit être écartée du débat : celle de la sincérité religieuse de l'écrivain. On a, depuis Sainte-Beuve, assez discuté sur ce thème irritant [2]. De fait, il faut reconnaître que les témoignages et

---

(1) G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7e édit., p. 884.

(2) Voir Sainte-Beuve, *op. cit.* passim, et contra : G. Bertrin, *La sincérité religieuse de Chateaubriand*. Paris, Lecoffre, 1899.

les textes permettent la controverse. Faut-il voir en lui un sceptique jouant la foi ou un croyant parfois fanfaron de l'incrédulité ? Nous n'en déciderons point. Aussi bien la question est accessoire à notre point de vue. Car la nature n'est, après tout, qu'une des voies nombreuses qui conduisent à un idéal suprême, et, avec une foi solide, on peut fort bien ne pas retrouver la main de Dieu dans le plus beau des paysages. Bossuet, dont les convictions ne passent pas pour chancelantes, n'eut que rarement et comme par surprise cette révélation de l'infini par le fini (1). Sa vigueur de logicien n'en démêlait pas moins d'autres raisons de croire.

Cette réserve faite, il nous paraît que Chateaubriand ne retrouve pas, du premier coup, l'empreinte divine dans le monde terrestre. La nature ne s'impose point à son esprit comme révélatrice de la Divinité. Ce n'est pas chez lui un cri spontané d'adoration, comme il en échappe à la religiosité enthousiaste d'un Rousseau. A vrai dire, l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* s'essaie à suivre l'auteur de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Il lui emprunte ses thèmes favoris, et celui-là notamment reparaît en des redites qui ont leur beauté et leur grandeur : « Il est un Dieu; les herbes de la vallée et les cèdres du Liban le bénissent, l'insecte bruit ses louanges et l'éléphant le salue au lever du soleil; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance et l'océan déclare son immensité (2) ». Transportées dans le *Génie du Christianisme* (3), ces lignes devaient, plus tard, exciter l'admiration émue de Lamartine encore sur les bancs de

---

(1) Voir plus haut, page 53.

(2) *Essai sur les révolutions*, 2e partie, chap. III. (OEuvres, t. XI, pp. 59-60.)

(3) « Il est un Dieu; les herbes de la vallée et les cèdres de la montagne le bénissent, l'insecte bourdonne ses louanges, l'éléphant le salue au lever du jour, l'oiseau le chante dans le feuillage, la foudre fait éclater sa puissance et l'océan déclare son immensité. » (*Génie du Christianisme*, 1re partie, livre V, chap. II. (OEuvres, t. V, p. 81.)

Belley (1). Qu'eût dit le futur poète s'il avait pu voir, à la même page, l'existence de la divinité mise en doute, et l'exaltation du chrétien s'évanouir pour faire place soudain au ricanement du philosophe? C'est que Chateaubriand s'essayait dans ces manières d'élévations pieuses à redire les leçons du maître qu'il s'était choisi. Il y mettait plus de pompe et d'apprêt, mais aussi moins de chaleur, d'effusion nerveuse et prenante. C'était une belle imitation littéraire, non l'exacte transcription d'une impression personnelle.

Ces passages « rousseauistes » de l'*Essai* reparaissent dans le *Génie*, développés parfois, corrigés toujours, et avec une admirable conscience des nécessités du style. Mais l'écrivain ne se borne pas à utiliser les matériaux épars dans ce livre de jeunesse incohérent et parfois bizarre, mais si riche de sensations et d'images. Il en reprend les descriptions en les accommodant à son dessein présent. C'est pourquoi il y ajoute parfois l'un ou l'autre trait qui donne à l'ensemble une valeur apologétique absente du premier jet. L'exemple le plus curieux du procédé est peut-être cette belle page devenue classique et intitulée : *Une nuit chez les sauvages de l'Amérique*. On se souvient de la phrase finale dans la version ordinaire : ... « Dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer sur le bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu (2) ». Voilà bien affirmée, semble-t-il, la présence du Créateur dans son œuvre. Mais reportons-nous à l'*Essai* et à la version première du paysage, et nous trouverons

---

(1) Voir une page charmante des *Confidences*.

(2) Ce texte aujourd'hui courant est celui de l'édition définitive (1809). Nous n'indiquons pas les corrections accessoires. On les trouvera minutieusement relevées dans une étude fort avertie de M. V. Giraud, où sont comparées les quatre versions différentes de cette page célèbre : *Chateaubriand, Études littéraires*. Paris, Hachette, 1904, p. 181 sqq.

un texte notablement différent. Ici, l'âme du voyageur ne se complaît plus à découvrir Dieu dans la solitude du désert, mais simplement « à se mêler, à se fondre avec une nature sauvage et sublime ». La nuance est sensible.

Ainsi Chateaubriand approprie à son but apologétique ses premières descriptions. Même dans les tableaux nouveaux insérés dans le *Génie*, on sent combien la conclusion édifiante est voulue et, si l'on peut dire, postiche. Qu'on relise plutôt la demi-page, d'ailleurs ravissante de fraîcheur et de grâce, où il peint un nid de bouvreuil. Ce délicieux pastel littéraire se termine par une phrase qui tire la conclusion morale avec une raideur toute catéchétique : « Dieu nous donna, dans ce petit tableau, une idée des grâces dont il a paré la nature (1) ».

Ces faits significatifs nous portent à croire que Chateaubriand n'a cherché d'instinct, dans la contemplation du monde visible et de ses beautés, ni l'apaisement d'inquiétudes métaphysiques, ni la révélation d'une toute-puissance créatrice. Si on ne l'avait su par ses propres aveux, on aurait pu gager que les paysages éblouissants du Nouveau Monde n'avaient été pour rien dans sa conversion. Sa psychologie transparaît assez dans son œuvre pour qu'on sache qu'il n'est point de ceux qu'un spectacle, même sublime, entraîne à rêver le surnaturel. Bien plus qu'un sentimental, c'est un sensitif; bien plus qu'un lyrique, un réaliste. Une seule fois, un coin de nature paraît lui révéler l'infini : « Bientôt, raconte-t-il en quelque endroit de son *Voyage en Amérique*, bientôt la forêt redevient plus sombre; l'œil n'aperçoit que des troncs de chênes et de noyers qui se succèdent les uns aux autres et qui semblent se serrer en s'éloignant : l'idée de l'infini se présente à moi... (2) ». Il est au moins frappant que cette idée ne lui vienne qu'à la faveur d'une impression, purement physique, d'éblouissement !

---

(1) *Génie du Christianisme*, 1re partie, livre V, chap. VI. (ŒUVRES, t. V, p. 91.)

(2) *Voyage en Amérique*. (ŒUVRES, t. I, p. 360.)

*
* *

Le peintre des horizons bretons et des solitudes américaines ne reste point semblable à lui-même d'un bout à l'autre de sa carrière. Encore qu'il ait cherché à mettre dans sa vie une majestueuse unité de convictions, de pensées et d'aspirations, il reste visible que son goût pour les scènes de la nature a été soumis à de notables variations. D'*Atala* aux *Martyrs*, on peut suivre dans sa psychologie la courbe d'une évolution très sensible. Son imagination colorée et chaude, son impressionnabilité si vive semblent peu à peu s'atténuer, se refroidir, se glacer. Simple illusion, par bonheur, mais qui trouve son explication dans un travail obscur, s'effectuant dans les tréfonds de la personnalité de l'écrivain. De plus en plus il se détache du présent, et ses regards plongent maintenant dans les lointains du passé. La splendeur des spectacles naturels ne lui suffit plus : il lui faut désormais des évocations historiques. Même, il répudie les délicieuses rêveries de sa jeunesse : son esprit, constate-t-il, « revient à des goûts plus solides; il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire ». Il ne subit plus l'attirance des solitudes encore neuves ! « Il me faut à présent de vieux déserts qui me rendent à volonté les murs de Babylone ou les légions de Pharsale[1]. »

Le *Voyage en Italie* atteste bien cette orientation nouvelle. L'écrivain traverse, rapide et distrait, tout le nord de la péninsule, la partie qui précisément ne réveille guère en lui de réminiscences classiques. Il reste froid et en convient. Ni les couleurs plus vives, ni la lumière plus pure ne parviennent à soulever son enthousiasme. Si même il rend justice à la Lom-

---

[1] *Itinéraire*, 1re partie. (Œuvres, t. VII, p. 116.) — Flaubert ne parlera pas autrement : « Je ne suis pas l'homme de la nature, écrit-il à George Sand, et je ne comprends rien aux pays qui n'ont pas d'histoire. Je donnerais tous les glaciers de la Suisse pour le musée du Vatican. » (*Correspondance*, t. III, p. 389.)

bardie, c'est en avouant que « l'effet ne se produit pourtant... qu'à la longue (1). » « Le voyageur, note finement Sainte-Beuve, est devenu plus réfléchi, plus rassis; maître désormais de ses émotions, il ne les prodigue plus (2). » Que faudra-t-il pour que son admiration éclate et s'épande ? Rien moins que Rome et la campagne romaine. Dès son arrivée, il écrit à Joubert une lettre qui est un pur cri d'émerveillement : « M'y voilà enfin ! toute ma froideur s'est évanouie. Je suis accablé, persécuté par ce que j'ai vu; j'ai vu, je crois, ce que personne n'a vu, ce qu'aucun voyageur n'a peint : les sots ! les âmes glacées ! les barbares ! Quand ils viennent ici, n'ont-ils pas traversé la Toscane, jardin anglais au milieu duquel il y a un temple, c'est-à-dire Florence ? N'ont-ils pas passé en caravane, avec les aigles et les sangliers, les solitudes de cette seconde Italie appelée l'*État romain?* Pourquoi ces créatures voyagent-elles ? Arrivé comme le soleil se couchait, j'ai trouvé toute la population allant se promener dans l'Arabie déserte, à la porte de Rome; quelle ville, quels souvenirs (3) ! »

Retenons ces derniers mots. C'est la Rome ancienne, en effet, qui le charmera, et il la verra non dans son état présent, mais transfigurée par la magie des souvenirs classiques. A chaque pas, les réminiscences jailliront : son Tivoli sera celui d'Horace, et sa prédilection pour l'*Urbs* s'exprimera en une phrase de Cicéron. Aussi ses contemplations seront-elles bien plutôt des méditations, et le bruit des eaux qui charmait autrefois le jeune rêveur importunera le voyageur tout entier à ses évocations. Frappé de se sentir si différent de lui-même, il s'en explique à Fontanes : il n'est plus, dit-il, à l'époque où il tressaillait aux moindres murmures perçus dans la profondeur des bois. « Aujourd'hui, je m'aperçois que je suis beaucoup moins

---

(1) *Voyage en Italie.* Deuxième lettre à Joubert. (Œuvres, t. I, p. 130.)

(2) Sainte-Beuve, *op. cit.*, I, p. 394.

(3) *Voyage en Italie.* (Œuvres, t. I, p. 132.)

sensible à ces charmes de la nature; je doute que la cataracte du Niagara me causât la même admiration qu'autrefois. Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup; il y a surabondance dans l'homme; tout son avenir est devant lui...; il espère communiquer ses sensations au monde et il se nourrit de mille chimères. Mais dans son âge avancé, lorsque la perspective que nous avions devant nous passe derrière, que nous sommes détrompés sur une foule d'illusions, alors la nature seule devient plus froide et moins parlante... Pour que cette nature nous intéresse encore, il faut qu'il s'y attache des souvenirs de la société; nous nous suffisons moins à nous-mêmes: la solitude absolue nous pèse... (1) »

Pareille disposition d'esprit nous explique les pages superbes consacrées à la campagne romaine à côté des maigres mentions que les autres parties du pays obtiennent de sa plume. C'est à peine s'il est tout d'abord arrêté davantage par le golfe fameux où le Vésuve dessine à l'horizon son cône sombre et ses inquiétantes fumées. « Je n'ai point été frappé de Naples en arrivant », avoue-t-il (2). Ainsi en va-t-il — Rome exceptée — de l'Italie entière, la « belle Ausonie » comme il l'appelle, d'un nom qui trahit ses préférences antiques. Mais peut-être les paysages de Grèce, tels que nous les trouvons dans l'*Itinéraire*, sont-ils plus caractéristiques encore. Le voyageur dit sans doute l'étonnante pureté de l'atmosphère, la beauté des marbres antiques vus au soleil d'Orient et jusqu'aux corneilles de l'Acropole aux « ailes noires et lustrées », « teintées de rose par les premiers rayons du jour ». Mais l'enthousiasme ne le saisit plus comme jadis en face des horizons clairs et des perspectives grandioses. Une idée l'obsède, qui fait de lui le premier en date des « philhellènes » : celle de la sujétion présente d'un tel pays. Le souvenir le hante d'un passé plus glorieux, et l'historien, avec le politique qui

(1) *Voyage en Italie.* (Œuvres, t. I, p. 170.)

(2) *Ibid.* (Œuvres, t. I, p. 151.)

apparaît derrière lui, gâte le plaisir désintéressé de l'artiste. En vain il voudrait chasser ces préoccupations : elles le poursuivent et ne lui permettent plus de se laisser aller à ce qu'il appelle maintenant des « idées romanesques ». Si prestigieux que soit le paysage vu de la Corne d'or, il n'en a pas moins hâte de quitter la capitale des Turcs. « J'étais..., dit-il, bien aise de sortir de Constantinople. Les sentiments qu'on éprouve malgré soi dans cette ville gâtent sa beauté. » Et il ajoute : « Je n'aime à visiter que les lieux embellis par les vertus ou par les arts, et je ne trouvais dans cette patrie des Phocas et des Bajazet ni les unes ni les autres (1) ». Nous sommes loin, on le voit, des temps où le voyageur se plaignait de ce que, « dans les champs cultivés », l'imagination, cherchant à s'étendre, rencontrât « de toutes parts les habitations des hommes ». Désormais le paysage n'a de charme à ses yeux que lorsqu'il y retrouve « le sang, les larmes et les sueurs de l'homme (2) », et l'impression qu'il en emporte est déterminée moins par l'harmonie des lignes et l'éclat des couleurs que par l'essaim des souvenirs historiques éveillés en lui.

C'est ainsi que l'imagination de Chateaubriand s'engage peu à peu dans une direction nouvelle. Elle s'attache de plus en plus à un labeur d'historien-poète : la reconstitution des paysages célèbres dans le passé à l'un ou l'autre titre. Et les *Martyrs* ne sont, à tout prendre, qu'une manière de vaste panorama historique. Encore faut-il noter combien cette nouvelle tournure d'esprit modifie les procédés de composition dont nous avons parlé. Dorénavant les paysages seront une habile mise en œuvre de souvenirs personnels et de documents historiques. Sainte-Beuve remarquait déjà que les impressions d'Eudore à l'armée du Rhin « sont presque exactement celles qu'avait éprouvées M. de Chateaubriand parcourant les mêmes lieux (3) ». Il est

(1) *Itinéraire*, 2e partie. (ŒUVRES, t. VII, p. 203.)

(2) *Ibid.*, 1re partie. ŒUVRES, t. VII, p 116.)

(3) *Op. cit.*, II, p. 19.

vrai. Mais à d'autres places, il y a fusion intime de détails originaux et de renseignements compilés avec diligence. Il y paraît quelquefois, et tout le soin de l'écrivain n'empêche pas, çà et là, de menues contradictions. A tel endroit, on ne sait plus très bien s'il a voulu peindre un paysage moderne ou un paysage antique. Ouvrons les *Martyrs* à cet admirable onzième livre. Est-ce l'Égypte de 1806 qu'il y décrit, ou l'Égypte des premiers siècles chrétiens? Si on lit les notes jointes au récit, on reste étrangement perplexe. Pressé de repousser les assauts de la critique, l'écrivain ne s'est pas toujours avisé qu'il se contredisait. Il avoue de bonne grâce que, à faire croître des nopals dans le désert lybique à l'époque de Dioclétien, il y a « anachronisme en histoire naturelle », puisque cette plante est d'origine américaine. Mais il ajoute : « J'ai peint et j'ai dû peindre ce que je voyais en Orient [1] ». Nous voilà donc avertis : nous aurons dans ce chapitre les impressions du voyageur. Mais tournons quelques pages, et voici un autre débat. Y a-t-il des lions dans les solitudes de la Basse-Thébaïde? « Non », disent les relations. « Cela peut être, réplique Chateaubriand; mais il y a eu jadis des lions en Europe; pourquoi n'en aurait-il pas existé en Égypte, comme nous l'apprend l'*Histoire des Pères du désert* [2]? » Nous voici donc en pleine Égypte ancienne! Que conclure, sinon que, chez Chateaubriand, le paysage historique, comme le paysage exotique, est toujours d'ordre composite?

Peut-être cependant l'est-il autrement dans les *Martyrs* que dans *Atala*. Il y avait déjà du « document » dans cette dernière œuvre, et on ne nous l'a pas laissé ignorer. Mais combien il en est davantage dans le vaste roman de 1809! Le voyageur s'est doublé d'un historien dont les notes précises renvoient aux sources. L'ouvrage tout entier est bâti sur un fondement d'érudition réelle, somme toute, bien qu'étalée avec une abon-

---

[1] *Les Martyrs*, livre 11, remarque 41. (Œuvres, t. IV, p. 113.)

[2] *Ibid.*, remarque 49. (Œuvres, t. IV, p. 114.)

dance un peu factice. A cette documentation sèche, l'imagination de l'artiste, autant que ses souvenirs, donne la couleur et la vie. « J'allais chercher des images », dit-il à propos de son voyage en Orient. Sans doute, mais il ne révèle point quel délicat travail de composition il a fallu pour leur faire place dans son œuvre, et pour agencer dans un cadre unique des matériaux si divers (1). A plus d'un endroit, l'histoire est sacrifiée, ou les couleurs vraies font place à des couleurs simplement vraisemblables. La cohésion de l'ensemble n'en reste pas moins merveilleuse, quand on connaît les sources hétérogènes de l'œuvre. C'est ce qui apparaît plus clairement encore à la lecture de l'*Itinéraire*, où l'on retrouve, à demi dégrossis, les matériaux de l'édifice; on en pourrait faire aisément, les ciseaux à la main, deux livres fort distincts, l'un tout d'érudition pillée de droite et de gauche — livre médiocre — l'autre tout d'impressions, de notes et de souvenirs — livre exquis.

*
* *

Est-ce par le seul goût du pittoresque, du détail réel finement saisi et adroitement placé dans un ensemble d'une belle ordonnance, qu'il convient d'expliquer l'importance du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand? Le croire serait se méprendre, et la description sert ici à d'autres fins qu'à la reconstitution exacte ou prestigieuse du décor. Elle a une valeur psychologique; je me trompe : elle supplée à l'insuffisance psychologique de l'écrivain. L'analyse délicate des sentiments et l'anatomie minutieuse des passions ne sont pas son fait, et les critiques s'accordent à lui en refuser le don. « Il est incapable, note M. Lanson, de

(1) Du moins ne nous donne-t-il guère là-dessus que des indications toutes générales et vagues. Notre curiosité trouve mieux à se satisfaire, en ce qui concerne l'*Itinéraire*, dans le récit de son valet de chambre. (Voir l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem, par Julien, domestique de M. de Chateaubriand*, publié par Éd. Champion. Paris, H. Champion, 1904.)

créer une âme qui ne soit pas la sienne [1]. » « Il ne sait que son âme, dit M. Faguet; il la sait bien à la vérité, et assez pour la mettre dans tous ses personnages, Chactas, René, Eudore, avec une suffisante variété. Mais cela ne fait jamais qu'un héros par roman. Passé ce personnage, peint souvent avec un étonnant relief et révélé avec une singulière profondeur, il est clair que l'auteur hésite et qu'une partie précisément de son adresse et de ses prestiges infinis d'artiste s'emploie à dissimuler son embarras [2]. » Remarque fort juste et qui explique l'importance du paysage dans l'économie de son œuvre. Chateaubriand est impuissant à retracer l'obscure genèse d'un sentiment, à montrer comment il éclôt sous l'action de causes multiples et peu saisissables, gagne en profondeur et en force, se développe progressivement jusqu'à devenir le maître exclusif et jaloux de tout une vie morale. Ses personnages se meuvent par brusques à-coups; leurs sentiments n'évoluent point; comme les héros de la vieille épopée, ils ont des déterminations parfois étonnantes, à force d'être soudaines, et on dirait que leur volonté procède par saccades. Nous voyons les gestes des personnages, nous ne comprenons pas toujours les raisons intimes de leurs actions, et, en tout cas, rien ne nous aide à les comprendre : ils sont vus par le dehors.

Comment donc les péripéties n'apparaissent-elles point, à première vue, incompréhensibles et bizarres? C'est que l'écrivain déploie un art merveilleux pour les préparer. Il a grand soin de peindre à l'avance le paysage où va se dérouler l'action, et il montre une adresse singulière à le mettre en accord avec les sentiments du protagoniste. Une harmonie délicate s'établit entre le milieu et l'action. Veut-il rendre sensible à ses lecteurs l'éveil de l'amour dans le cœur de Cymodocée, il commence par décrire la plus belle des nuits de Grèce, harmonieuse et limpide,

---

(1) *Op. cit.*, p. 888.

(2) *XIX^e siècle*, 4e éd., Paris, Lecène, 1887, p. 59.

pleine de pâles clartés, de murmures de sources et de chants d'oiseaux :

« Suspendue au milieu du ciel de l'Arcadie, la lune était presque, comme le soleil, un astre solitaire : l'éclat de ses rayons avait fait disparaître les constellations autour d'elle; quelques-unes se montraient ça et là dans l'immensité : le firmament, d'un bleu tendre, aussi parsemé de quelques étoiles, ressemblait à un lit d'azur chargé des perles de la rosée. Les hauts sommets du Cyllène, les croupes du Pholoé et du Telphusse, les forêts d'Anémose et de Phalande formaient de toutes parts un horizon confus et vaporeux. On entendait le concert lointain des torrents et des sources qui descendaient des monts de l'Arcadie. Dans le vallon où l'on voyait briller ses eaux, Alphée semblait suivre encore les pas d'Aréthuse. Zéphyre soupirait dans les roseaux de Syrinx et Philomèle chantait dans les lauriers de Daphné, au bord du Ladon [1]. »

Les complicités latentes d'une nature propice aux rêves amoureux nous préparent ainsi à voir s'allumer chez l'héroïne les premiers feux de la passion. Si intime est l'harmonie entre le décor et l'action que la pauvreté du détail psychologique en est, à première lecture, comme palliée ou du moins dissimulée. Elles sont cependant bien sommaires et embarrassées ces lignes qui prétendent nous retracer les émois qui étreignent le cœur de la jeune païenne !

« Cette belle nuit rappelle à la mémoire de Cymodocée cette autre nuit qui la conduisait auprès du jeune homme semblable au chasseur Endymion. A ce souvenir, le cœur de la fille d'Homère palpite avec plus de vitesse. Elle se retrace vivement la beauté, le courage, la noblesse du fils de Lasthénès; elle se souvient que Démodocus a prononcé quelquefois le nom d'époux en parlant d'Eudore. Quoi ! pour échapper à Hiéroclès, se priver des douceurs de l'hyménée, ceindre pour toujours les ban-

---

[1] *Les Martyrs*, livre XII. (Œuvres, t. III, p. 161.)

delettes glacées de la vestale! Aucun mortel, il est vrai, n'avait été jusqu'alors assez puissant pour oser unir son sort au sort d'une vierge désirée d'un gouverneur impie; mais Eudore triomphateur et revêtu des dignités de l'empire, Eudore estimé de Dioclétien, adoré des soldats, chéri du prince héritier de la pourpre, n'est-il pas le glorieux époux qui peut défendre et protéger Cymodocée? Ah! c'est Jupiter, c'est Vénus, c'est l'amour qui ont conduit eux-mêmes le jeune héros aux rivages de la Messénie (1). »

Ne semble-t-il pas que l'écrivain coupe court à un développement qui l'embarrasse singulièrement? Rien de plus faible, et d'une psychologie plus fausse, que ce semblant d'analyse sentimentale. Quelques froids raisonnements, et il n'en faut pas davantage, la décision de la jeune fille est prise. C'est ainsi que René déchiffre l'énigme d'un cœur. Tout cela, il faut l'avouer, est bien maladroit, et même bien puéril.

Combien cependant il y paraîtrait davantage si le descriptif ne s'ingéniait, avec un rare instinct, à voiler les faiblesses du psychologue! Par une admirable entente de la signification morale des sites, il apparie de même ses paysages de Gaule à la figure sauvage de Velléda. Plus de teintes irisées de pastel, baignées par la pure lumière de Grèce, mais la sombre perspective des landes où les masses granitiques des dolmens ressortent sur le vert foncé de la bruyère, le lac agité par l'ouragan furieux et les éléments déchaînés, comme les passions dans le cœur de la druidesse.

Ainsi s'allient description et analyse morale. Mais le psychologue reste embryonnaire et toujours subordonné au paysagiste. Nous avons vu quel abus l'écrivain fait dans ses premières œuvres de la comparaison homérique. Il s'approprie, dans la suite, le procédé en le modifiant : d'une impression physique, d'un trait descriptif, il rapproche une idée morale. Il s'efforce à

---

(1) *Les Martyrs*, livre XII. (Œuvres, t. III. pp. 161-162.)

trouver dans la nature un parallélisme avec la vie intérieure. « Un caractère moral s'attache, écrit-il, aux scènes de l'automne; ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec notre destinée [1]. » Voilà, à coup sûr, un symbolisme peu subtil. C'est que de pareilles corrélations, pour être établies avec une vraisemblance frappante, réclament un psychologue autrement avisé, sinon pénétrant. Nous savons, au surplus, par quel processus il en venait à établir ces faciles parallèles. Partant pour l'Orient, il écrivit de Lyon à Joubert pour lui raconter sa première étape, et on peut lire dans sa lettre ces lignes curieuses : « J'ai vu un singulier effet de bois : dans un taillis de trois ou quatre ans, tout le fond des branches, à partir du tronc, était couvert de feuilles séchées et rougies de l'autre année, et la cime des branches portait des feuilles nouvelles, d'un vert tendre; j'ai comparé cela dans ma tête à un cœur qui aurait eu beaucoup de chagrin autrefois et qui commencerait à pousser de jeunes espérances. Une autre comparaison, bien différente, m'est venue en voyant la Seine limoneuse quoiqu'il fît un temps serein. C'est que, quand il y a eu des orages aux fontaines de la vie, c'est en vain que le reste coule sous un ciel pur, le fleuve reste teint des eaux de la pluie, et, à soixante lieues comme à soixante ans de l'orage, on peut dire : les flots ou les jours ont été troublés à leurs sources [2] ». On saisit sur le vif le procédé. D'abord un détail physique, qui frappe l'œil exercé du voyageur, puis l'application morale, ingénieuse ou laborieuse, selon les cas, mais toujours postérieure, adventice pourrait-on dire. D'autres s'efforcent de définir un état d'âme par un paysage. Ici, la marche est inverse :

---

[1] *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 118.

[2] Lettre citée à Chênedollé et Joubert.

l'écrivain s'inquiète avant tout du trait pittoresque; la comparaison morale ne vient qu'après comme pour y ajouter un peu de « vaporeux » et d' « idéal », et la « douteuse obscurité » d'une forêt se trouve rapprochée de « celle d'une âme qui s'entr'ouvre pour la première fois aux tendres passions de la vie [1] ». C'est qu'on ne refait point son caractère, et que, chez Chateaubriand, l'observateur l'emporte de beaucoup sur le psychologue dont il s'efforce de se doubler.

On pourrait multiplier les exemples, et toujours apparaîtrait la même « utilisation » du paysage. La partie descriptive prend ici, en raison de ce fait, une importance toute nouvelle dans l'histoire littéraire. On a avancé que les paysages des *Martyrs* « pourraient manquer ou du moins être fort abrégés » sans que l'ensemble en souffrît [2]. Nous pensons exactement le contraire. Retrancher du roman ces admirables tableaux de nature, — ou les mutiler, — ce serait enlever au livre non seulement les plus belles pages, mais celles qui précisent la portée des autres et leur donnent toute leur valeur. C'est que, chez Chateaubriand,

---

[1] *Les Natchez*, partie II. (ŒUVRES, t. II, p. 217.) — Artaud constatait le procédé, en 1824, et cherchait à l'expliquer : « Les images naturelles... se renouvellent par un singulier artifice. Il est tout simple d'emprunter nos comparaisons à ce qui nous est le plus familier. Or, nous autres, modernes, ce que nous connaissons le mieux, c'est nous-mêmes, c'est-à-dire nos sentiments, nos passions, nos idées : nous allons de nous à la nature. De là, les poètes modernes, pour rajeunir des similitudes d'idées, en renversent les termes et comparent les phénomènes du monde physique aux sentiments de l'âme. » (Article sur le *Génie poétique au XIX^e^ siècle*, reproduit dans ses *Études sur la littérature*. Paris, Plon, 1863, in-8°, p. 311.)

[2] « ... Die Landschaftsschilderungen der « Martyrs » und des « Dernier Abencérage » könnten also fehlen, oder doch wenigstens sehr beschränkt werden, ohne dass die in Frage stehenden Dichtungen darunter leiden werden, ja, im Gegenteil, würde das Fehlen der breit ausgeführten Landschaftsbilder nur von Vorteil für die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Dichtungen sein. » (F. MÜLLER, *Die Landschaftsschilderungen in den erzählenden Dichtungen Chateaubriands*. Kiel, 1905, p. 102.)

« le cadre ne fait pas seulement valoir le tableau, il est .., et à lui seul, le tableau lui-même et tout entier (1) ».

* * *

A quel point l'auteur d'*Atala* et des *Martyrs* a-t-il contribué à répandre le sentiment des beautés naturelles dans la littérature? A cette question, nous essaierons de répondre plus loin en montrant combien poètes et romanciers suivent, trop servilement parfois, les voies ouvertes par le grand écrivain. Sans anticiper sur cet exposé, il convient de préciser rapidement ici la position qu'il occupe dans l'évolution des écoles littéraires. Position singulière et peut-être sans analogue. Plus que tout autre, il fut, selon le mot de Sainte-Beuve, « homme de mouvement et d'influence (2) ». Cependant on ne trouve pas immédiatement après lui ce cortège de disciples qui signalent le maître et qui le font revivre dans des œuvres fécondées par son génie. Son petit « groupe littéraire » est formé surtout d'amis et d'admirateurs, et il faudra du temps avant que ses leçons de réalisme pittoresque portent tous leurs fruits. La faute en est sans doute, pour une grande part, à la qualité même de ses dons naturels et de sa virtuosité littéraire. La puissance de son génie et surtout, à notre point de vue, son extrême impressionnabilité obligeaient ses disciples moins heureusement doués à reprendre docilement les moindres détours des sentiers frayés par lui. L'influence du maître était tyrannique à leur faible originalité, et trop souvent ils ne s'inspirent de lui que pour de froids pastiches. D'autre part, ce qu'il restait de classique dans les goûts et surtout dans les vues théoriques de l'auteur des *Martyrs* n'était point sans

---

(1) L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique*. Paris, Hachette, 1897, p. 61.

(2) *Op. cit.*, t. I, p. 45.

gêner un peu la jeune école de 1830, et la portait à le considérer plutôt comme un ancêtre que comme un véritable allié. De là, une manière de splendide isolement dont s'accommodait fort bien l'orgueil de Chateaubriand. Ne lui permettait-il point de se poser, par un grossissement familier à sa fatuité un peu naïve, en premier consul des lettres françaises? Il acceptait bien, sans protester, les éloges magnifiques que les romantiques lui dispensaient sans compter. Il ne se récriait point quand le *Conservateur littéraire* saluait en lui « le plus noble citoyen de France, le premier écrivain de l'Europe, la gloire la plus éclatante et la mieux méritée de ce siècle (1) », ou quand Émile Deschamps, huit ans plus tard, le proclamait « la plus grande figure littéraire de notre temps (2) ». Mais les romantiques du Cénacle ne trouvaient en lui qu'un aïeul peu enclin à l'indulgence. Tout en acceptant leur encens, il savait les traiter de haut, et il maugréait volontiers contre les hardiesses dont il n'avait pas donné l'exemple. Pourtant les classiques ne s'y trompaient guère. Ils avaient l'impression que l'auteur de *René* et d'*Atala* était bien le premier, et non le moins redoutable, des novateurs. Seulement, ils auraient été embarrassés de marquer avec exactitude sa place véritable dans l'histoire littéraire des vingt dernières années. D'ordinaire, ils se bornaient à en faire un Delille prosateur, ce qui n'était pas à l'éloge de leur goût. Voici en quels termes Viennet prétendait éclaircir, en 1820, ce point obscur des origines romantiques :

« ... La descriptomanie ne s'en tint pas aux poètes, elle s'empara des prosateurs, et cette bizarrerie fit la fortune d'un écrivain dont la résurrection politique, récemment annoncée par les journaux, permet aujourd'hui d'examiner les titres littéraires, sans que la critique prenne, aux yeux d'un parti, un certain vernis de lâcheté. Ce mélange de poésie et de prose,

---

(1) Dix-neuvième livraison (1820).

(2) Préface des *Études françaises et étrangères* (1828).

qui n'était précisément ni l'une ni l'autre, fit pousser des cris d'admiration; et vous trouvez encore des gens de bonne foi qui ne désignent cet écrivain que sous le titre du plus illustre de tous. Je souhaite que la postérité confirme ce jugement, mais je crains bien que les hardiesses qu'on a tant admirées dans son style ne soient bientôt que de pompeuses irrégularités et qu'il ne reste dans le creuset du temps, pour parler le jargon de ces messieurs, qu'une centaine de pages véritablement sublimes parce qu'elles sont naturelles et dans le goût des écrivains de l'ancienne école (1). » Ces lignes témoignent fort bien de la tendance, générale dans la critique classique, à replacer Chateaubriand dans des cadres infiniment trop étroits pour son originalité complexe. De là une erreur que certaines citations élogieuses de Delille et d'Esménard, éparses dans les notes des *Martyrs* et dans l'*Itinéraire*, peuvent expliquer, sans toutefois l'excuser (2).

Les classiques voyaient beaucoup plus juste quand ils dataient des premières pages du « vieux Sachem » le mouvement romantique. On ne doute plus aujourd'hui qu'il ait été le véritable précurseur de l'école nouvelle, mais on ne se rend pas un

---

(1) *Minerve littéraire*, t. I (1820), p. 295, article sur un « Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore ». — Sur Viennet, voir une note de Sainte-Beuve dans ses *Portraits contemporains*, éd. de 1889, t. I, p. 94.

(2) S'il arrive, en effet, à Chateaubriand de rapporter, en le couvrant de fleurs, certains passages du laborieux abbé, c'est que citer Delille était, sous l'Empire, une tactique de l'opposition discrète des lettrés et de la presse. Le silence du versificateur en renom à l'égard du régime existant paraissait un blâme tacite, et ce n'était pas sans intention maligne que le discours de réception, non prononcé comme on sait, de Chateaubriand à l'Académie renfermait, à côté d'un compliment à Ducis, autre ennemi de l'Empire, une allusion élogieuse à l'auteur des *Trois règnes*. (Voir à ce propos ce que dit Villemain du *Journal des Débats* dans ses *Souvenirs contemporains*, t. I, p. 446.) Quant au froid Esménard, il est fort probable qu'un long fragment de sa *Navigation* n'eût pas passé dans l'*Itinéraire* s'il n'avait pas été, en 1811, censeur impérial.

compte toujours exact de la mesure où il le fut. Il ne suffit pas de dénombrer les imitateurs qui s'abattirent sur son œuvre, ou les poètes qui s'ingénièrent à rogner les bouts de ses périodes cadencées pour en façonner de pâles alexandrins. Son influence fut plus générale et, par suite, moins directement saisissable. Elle n'en fut pas moins profonde. En élargissant le sentiment de la nature, en accordant aux aspects du monde extérieur une importance que les œuvres littéraires n'avaient point coutume de leur donner, elle a contribué puissamment à déterminer un des caractères les plus profonds du romantisme. Quand le jeune Victor Hugo revendiquait, en 1826, les droits de la poésie originale contre les œuvres artificielles conçues selon toutes les règles de la rhétorique classique, il s'empressait d'opposer le jardin de Versailles à une « forêt primitive du Nouveau Monde [1] ». Mais cette forêt, c'est à travers les descriptions d'*Atala* qu'il l'apercevait et au moyen des couleurs mêmes du maître descriptif qu'il en évoquait le pittoresque sauvage. Et ce fait n'est-il pas caractéristique?

Mais il suffit d'avoir indiqué ici l'importance de l'évolution que subit, avec Chateaubriand, le sentiment de la nature, d'avoir dit combien il se précise et s'élargit, devient à la fois plus poétique et plus réaliste. N'eût-il pas fait davantage, — et l'on sait s'il fut novateur à bien d'autres égards! — l'auteur d'*Atala* n'en mériterait pas moins de passer pour un des plus grands, voire pour « le plus grand nom de l'histoire littéraire de la France depuis la Pléiade » (Faguet).

---

[1] *Odes et Ballades.* Préface de 1826.

## CHAPITRE VI.

### Le sentiment de la nature chez les solitaires.

I. L'interprétation psychologique de la nature. *Le peintre de Saltzbourg* de Nodier. II. *Obermann.* — III. Les destinées du « paysage d'âme ».

Sympathie plus sincère et plus vive pour la nature, observation plus aiguë et notation plus exacte de ses aspects particuliers et de ses détails pittoresques, voilà bien, ce nous semble, les traits caractéristiques que l'on peut distinguer dans la littérature qui va bientôt aboutir aux œuvres-types du romantisme. Et il y a sans doute là un premier « courant » qui, gagnant progressivement en ampleur et en force, déploiera toute sa puissance à l'époque du réalisme. Mais un autre se révèle, souvent parallèle à celui-là, parfois aussi se confondant avec lui. Il importe d'en suivre maintenant la marche et d'en indiquer la direction.

Il se fait, en effet, que l'évocation des beautés naturelles sera longtemps avant de s'accompagner de cette impassibilité, au moins apparente, qu'on élèvera plus tard à la hauteur d'un dogme. Loin de là : la nature et le moi seront, pendant tout le règne du romantisme, comme deux pôles entre lesquels s'établira un incessant va-et-vient d'intimes réactions. Non seulement la vision des écrivains sera toujours conditionnée par les dispositions présentes de leur esprit et de leur cœur, mais ils découvriront des harmonies saisissantes entre les aspects du monde matériel et les états de leur sensibilité. Les uns leur serviront à exprimer les autres, et on nous décrira des « paysages d'âme ».

Pareil jeu d'analogies ne s'imposera d'ordinaire qu'à la faveur d'un contact prolongé avec la nature, dans un isolement propice à la méditation. C'est pourquoi ces interprétations des sites contemplés seront surtout le fait des « solitaires ». Saint-Preux

déjà, réfugié dans l' « horrible » séjour de Meillerie, avait trouvé, au milieu des rocs sauvages et des noirs sapins, des échos qui répétaient ses cris de douleur avec une fidélité singulière. Werther, après lui, déchiré par d'analogues douleurs, avait penché de même un front pâli sur le miroir complaisant de la nature. De ces deux grands désespérés procéderont, à des degrés divers, les « solitaires » qui, après 1800, chercheront dans les aspects des monts et des bois de symboliques correspondances. Charles Nodier, qui, le premier, se présente à nous dans cette revue, était visiblement un disciple de Rousseau et de Goethe, et leurs influences conjuguées se décèlent à la première lecture du *Peintre de Saltzbourg* (1803). Qui pourrait dire cependant à quel point ces imitations littéraires se trouvent revêtir une inspiration personnelle dans l'œuvre de celui qu'on a pu justement appeler un « Werthérien de naissance ? (1) »

Quoi qu'il en soit, ce petit roman est, à notre point de vue, un document précieux. Des traits de description exacte et colorée y voisinent avec des essais d'interprétation psychologique des sites évoqués. Par là, il se place comme à un des points de divergence des deux courants que nous essayions de distinguer tout à l'heure. En peintre qu'il est, le héros de Nodier trempe plus d'une fois sa plume à ses godets. Il dit fort bien la beauté de tel village découpé au revers de la montagne, à l'heure où « un brouillard humide et blanchard nage sur le vallon et que les premiers feux du soleil commencent à dorer les plombs du clocher (2) », ou encore il suggère la frappante image de tel point se détachant de loin sur le fond bleuâtre du ciel comme « un petit croissant noir appliqué sur un champ d'azur (3) ». Il saisit même les nuances les plus délicates, et il ne lui échappe

---

(1) Voir Michel Salomon, *Charles Nodier et le groupe romantique, d'après des documents inédits*. Paris, Perrin, 1908, p. 258.

(2) Charles Nodier, *Œuvres*. Bruxelles, Méline, 1832, t. II, p. 31.

(3) *Ibid.*, p. 50.

rien des incessantes variations du paysage sous les yeux infiniment mobiles de la lumière et de l'ombre. Il se plaît à suivre d'un œil exercé les graduelles métamorphoses auxquelles les sites sont soumis par la magie de l'heure Dans le jour encore indistinct de l'aube, tout reste gris, douteux et vague : « Le paysage à peine ébauché n'offre que des couleurs incertaines, des traits confus et des formes capricieuses. A mesure que le jour s'élève, les montagnes naissent, les perspectives se reculent, les plans se détachent et se caractérisent..... Chaque heure qui approche amène d'autres scènes. Quelquefois un seul coup de vent suffit pour tout changer. Toutes les forêts s'inclinent, tous les saules blanchissent, tous les ruisseaux se rident et tous les échos soupirent. Le soleil descend-il, au contraire, vers l'Occident, le vallon s'obscurcit, les ombres s'étendent. Quelques points plus élevés se font encore remarquer avec leurs reflets d'or parmi les nuages de pourpre, mais ces lueurs mourantes ne brûlent nulle part avec plus d'éclat que sur la surface de la rivière qui se précipite étincelante et enveloppe tout le couchant d'une vaste écharpe de feu [1] ».

Mais un solitaire ne peut contempler ces merveilles avec l'objectivité parfaite d'un observateur simplement épris de pittoresque. Il ressent trop l'influence profonde que le monde extérieur exerce sur une âme en proie aux passions. Averti de bien des consonances qui échappent au vulgaire, il éprouve « le besoin de choisir, parmi les harmonies de la terre, celles qui ont une affinité plus particulière » avec sa misérable condition. Mais aussi il sait que, par un juste retour, sa sensibilité réagit sur sa vision, et au nombre des causes qui modifient l'aspect d'un seul point de l'horizon, il ne compte pas seulement « toutes les influences des saisons » et « tous les accidents de la lumière », mais aussi « toutes les émotions de son propre cœur [2] ».

---

(1) *OEuvres*, t. II, pp. 50 et 51.

(2) *Ibid*, p. 49.

Ainsi se dénonce la dualité sigulière que présente le sentiment de la nature chez le héros de Nodier. Amoureux des lignes et des couleurs, ce peintre l'est à coup sûr plus que bien d'autres à son époque. Il admire avec ferveur la somptuosité des décors naturels, jusqu'à s'irriter contre les myopes qui n'en savent percevoir les beautés. « Combien de gens, s'écrie-t-il, qui se plaignent de la monotonie de la nature, qui n'y voient que des travaux stériles et fastidieux, qui pensent d'un coup d'œil tout apercevoir et tout embrasser, et qui ne devraient s'en prendre de l'imperfection de leurs jouissances qu'à la pauvreté de leur imagination et de leurs organes (1) ! » Son œil d'artiste sait voir, et son imagination est assez riche pour évoquer sans peine « ces climats favoris, ces ciels purs et ce soleil sans tache du magnifique Orient... ». Cependant la nostalgie des paysages exotiques ne le hante point. Si chétive et disgraciée qu'elle puisse paraître, la nature occidentale s'harmonise mieux avec le malheur qui accable l'homme supérieur dans nos sociétés, avec l'esclavage auquel s'y trouvent contraintes les âmes généreuses. C'est pourquoi il ne pourrait « supporter longtemps l'éclat de cette nature exubérante ». C'est pourquoi aussi il préfère « à la pompe radieuse du soleil, les douteuses clartés de la lune et les mystères de la nuit; à l'appareil des étés, aux grâces du printemps, aux opulentes faveurs de l'automne, la triste nudité de l'hiver, les bises froides et les noirs frimas (2) ».

Un besoin de communion plus intime avec la nature pousse donc le solitaire à rechercher les aspects dont les teintes s'apparient à celles de son esprit. Une harmonie s'établit entre le monde des choses et le monde de ses pensées, et il en sent toute la consolante douceur. « Dans ces bouleversements qui désolent la création, il y a, remarque-t-il, un baume pour les plaies du cœur, parce que nos afflictions sont absorbées par des

(1) *OEuvres*, t. II, p. 49.

(2) *Ibid.*, p. 67.

afflictions si augustes, et que notre compassion est obligée à se répartir sur un monde [1]. » Et sans doute ces accords du monde matériel et du moi gardent quelque chose de vague. Mais parfois aussi tel aspect du paysage lui impose une interprétation psychologique établie avec une rigueur qui en rend quelque peu grossier le symbolisme. « La journée a été calme, écrit-il, le ciel pur et pacifique; mais à l'instant où le soleil descend dans sa pompe occidentale, l'horizon s'est tout à coup enveloppé de nuages comme d'une ceinture, et peu à peu de grandes ténèbres ont dévoré la lumière du crépuscule. Ainsi, ai-je dit, j'ai commencé dans une aurore douce et brillante, et je vais finir, comme cette journée, dans le trouble d'un soir nébuleux [2]. »

Obermann saisira sans doute des analogies plus subtiles! Il n'était pourtant pas inutile de noter, chez le héros de Nodier, l'ébauche encore imparfaite d'une interprétation de la nature qu'approfondira singulièrement l'analyse aiguë, obstinée et chagrine de Senancour.

*
* *

Une intelligence douloureusement convaincue de son impuissance, et qui cependant ne cesse d'aller heurter de ses ailes chétives le mur d'airain de l'inconnaissable; un matérialiste amer et railleur et une âme tendre que le mystère de l'au-delà étreint d'une indicible angoisse; un analyste impitoyablement lucide des états de conscience et un élégiaque fait pour les joies pures, les sentiments calmes et que désespère la certitude de ne pouvoir jamais se refaire un cœur simple : c'est ainsi que tous les contraires s'amalgament chez Senancour et en font une physionomie littéraire curieuse à la fois et décevante par sa complexité même. Il ne peut être question ici que d'examiner

---

(1) *OEuvres*, t. II, p. 15.

(2) *Ibid.*, p. 14.

ce qu'il a éprouvé en présence du monde matériel et comment il en a interprété les aspects.

« La seule exaltation qu'Obermann conserve dans toute sa fraîcheur, c'est la reconnaissance et l'amour pour les dons et les grâces de la nature[1]. » Ainsi parlait George Sand, qui lui a consacré quelques pages d'une critique fort compréhensive. Et rien n'est plus vrai. Mais il ne faudrait pas se tromper sur la nature de ce goût et faire du héros de ce roman d'autobiographie morale un paisible amant des beautés champêtres. Avant tout, la nature est pour lui la solitude, et il l'aime à la fois pour ce qu'elle lui révèle de lui-même et pour les excitations qu'elle procure à son âme blasée. Le souci du paysage ne vient chez lui qu'en second ordre. Quand il se penche sur le miroir du lac de Bienne, c'est moins pour en admirer la limpidité des eaux que pour retrouver l'image de sa face ravagée par la souffrance métaphysique. Il voit le monde inanimé dans ses rapports avec l'homme, entendez : avec Charles Pivert de Senancour tout d'abord, puis avec la foule de ses semblables. Cet exilé volontaire ne demande pas à la nature l'apaisement et le calme : il cherche en elle un tonique salutaire à sa débilité morale : la solitude lui est une cure d'âme. C'est pourquoi les vallées ne peuvent lui plaire; il lui faut des aspects grandioses, des rochers qui menacent les cieux et un vaste horizon, qui lui donne au moins l'illusion de dominer ce monde dont il s'arrache. Il entreprend de gravir la Dent du Midi et, parvenu à une certaine hauteur, il renvoie soudain son guide : « Je voulais que rien de mercenaire n'altérât cette liberté alpestre et que nul homme de la plaine n'affaiblît l'austérité d'une région sauvage ». Mais c'est aussi qu'il veut goûter l'amer plaisir de se trouver seul avec les précipices : « Je sentis s'agrandir mon être ainsi livré

---

(1) Préface à l'édition de 1852. Paris, Charpentier. — Sur les paysages dans *Obermann*, voir maintenant Paul Barth, *Die Naturschilderung in Senancours Obermann* Halle a/S, Niemeyer, 1911. in-8°.

seul aux obstacles et aux dangers d'une nature difficile, loin entraves factices et de l'industrieuse oppression des hommes[1] ». Dans les terres basses, au contraire, on respire encore « cette atmosphère sociale si épaisse, si nuageuse, si pleine de fermentations, toujours ébranlée par le bruit des arts, le fracas des plaisirs ostensibles, les cris de la haine et les perpétuels gémissements de l'anxiété et des douleurs[2] ». A ce séjour d'esclaves, il oppose la seule nature qui convienne à l'homme libre : la solitude des montagnes, « où le ciel est immense, où l'air est plus fixe et les temps moins rapides et la vie plus permanente : là, la nature entière exprime éloquemment un ordre plus grand, une harmonie plus visible, un ensemble éternel. Là, l'homme retrouve sa forme altérable mais indestructible, il respire l'air sauvage loin des émanations sociales ; son être est à lui comme à l'univers : il vit d'une vie réelle dans l'unité sublime[3] ». Rousseau avait eu de pareils accents, et Saint-Preux à Meillerie avait célébré de même les bienfaits de la solitude alpestre. Mais c'était dans l'effusion passagère d'un désespoir amoureux. Senancour est blessé au cœur, lui aussi, mais sa blessure ne se cicatrise point et il goûte une amère volupté à l'irriter davantage.

A côté du désespéré et du révolté, il y a chez lui un observateur du réel qui en saisit les traits avec une acuité singulière. Non qu'il soit coloriste : à peine retrouverait-on, éparses dans ses lettres et son journal intime, quelques rapides indications de teintes. Les sons surtout le sollicitent, et il les note avec une exactitude et une virtuosité surprenantes. Ses paysages sont souvent des symphonies. Qu'on relise plutôt ce « Nocturne » : « Il était minuit : la lune avait passé ; le lac semblait agité ; les cieux étaient transparents, la nuit profonde et belle. Il y avait de l'incertitude sur la terre, on entendit frémir les

(1) *Obermann*, Lettre VII.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*

bouleaux, et des feuilles de peuplier tombèrent ; les pins rendirent des murmures sauvages ; des sons romantiques descendaient de la montagne ; de grosses vagues roulaient sur la grève. Alors l'orfraie se mit à gémir sous les roches caverneuses, et quand elle cessa, les vagues étaient affaiblies, le silence fut austère (1) ». Les impressions auditives ont pour lui une puissance de représentation au moins égale à celle des impressions visuelles, et la preuve en est qu'il applique aux unes des expressions requises par les autres. Il écrira quelque part : « Les branches frémissaient d'un *ton pittoresque* contre les branches qui les heurtaient (2) » ; et il déclarera ailleurs, sans l'ombre d'hésitation : « Le ranz des vaches ne rappelle pas seulement des souvenirs, il peint... (3) ».

Ne nous hâtons pas cependant de conclure à une prédominance effective de l'ouïe sur les autres sens chez Senancour. Ce névrosé est singulièrement compliqué, et une idée préconçue peut le pousser à déformer ses impressions réelles en exagérant volontairement certaines d'entre elles. Il y a chez lui de l'homme à système, à la façon de Bernardin de Saint-Pierre. Or, il a décidé que l'ouïe est le sens romantique par excellence. « C'est dans les sons, dit-il, que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique ; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues ; celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend (4). » A coup sûr, c'était saisir avec une réelle perspicacité les ressources artistiques de cet ordre de sensations. Mais

---

(1) Lettre LXVIII.

(2) Lettre LIX.

(3) Troisième fragment.

(4) *Ibid.* Cf *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, 2e édit. Paris, 1802, in-8°, p. 302, note.

Chateaubriand était venu, qui avait puisé à ce trésor d'impressions encore neuves, et son génie d'écrivain avait atteint sans peine à une puissance d'expression qui fait trop défaut au style souvent abstrait et décoloré de l'idéologue Senancour.

Là n'est donc point, à strictement parler, l'originalité de l'auteur d'*Obermann*. Cette rencontre, fortuite paraît-il, avec son illustre contemporain, n'en est pas moins significative. Mais où il triomphe, c'est dans l'interprétation psychologique de la nature, où il retrouve l'image du cœur humain, de ses vaines agitations et de ses décevantes chimères. Rousseau déjà avait noté de ces analogies, mais il se bornait à relever l'accord singulier qui s'établissait entre les impressions de Saint-Preux et les dispositions sombres ou tendres, enjouées ou moroses de son état d'esprit. Il constatait une harmonie et n'allait guère au delà. Les rapports que dénonce Senancour sont plus profonds et démêlés avec plus de subtilité. Ils ont aussi une valeur plus générale, car ce n'est pas seulement son moi qu'il retrouve dans le miroir des formes matérielles, c'est toute la vie humaine et, avec la sienne, celle de ses innombrables frères de misère. « Monts superbes, s'écrie-t-il, écroulements des neiges amoncelées, paix solitaire du vallon dans la forêt, feuilles jaunies qu'emporte le ruisseau silencieux ! que seriez-vous à l'homme si vous ne lui parliez point des autres hommes? La nature serait muette s'ils n'étaient plus. Si je restais seul sur la terre, que me feraient et les sons de la nuit austère, et le silence solennel des grandes vallées, et la lumière du couchant sur un ciel rempli de mélancolie, sur les eaux calmes ...? » Et voici l'aveu décisif : « La nature sentie n'est que dans les rapports humains, et l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme. La terre féconde, les cieux immenses, les eaux passagères ne sont rien qu'une expression des rapports que nos cœurs produisent et contiennent[1] ». L'univers sensible devient

---

[1] Lettre XXXVI. — Voir J. Merlant, *Senancour* (*1770-1846*). Paris, 1907, in-8°, pp. 112 sqq.

donc pour Senancour comme une matière malléable à laquelle il impose une forme et une signification. Car, si l'accord n'existe point en apparence entre le paysage et notre état d'âme, la faute en est à nous, pense Obermann, et à la vue superficielle et trompeuse que nous avons des choses. Pénétrons mieux le sens des spectacles naturels et nous y retrouverons les accidents de notre vie intérieure concrétisés en symboles frappants. C'est là, en réalité, dépouiller les aspects du monde extérieur de toute signification propre. Mais n'est-ce pas, au fond, ce que l'on fait toujours, sciemment ou non, en peignant un « paysage d'âme»? Il est curieux de voir Senancour fermer les yeux à une évidence qui le saisit par tous les sens, et s'obstiner à découvrir, jusque dans les sourires de la nature en fête, des motifs de désespérer. « La nature me semble trop belle, écrit-il; et les eaux, et la terre, et la nuit, trop faciles, trop heureuses : la paisible harmonie des choses fut sévère à mon cœur agité. Je songeai au printemps du monde périssable et au printemps de ma vie. Je vis ces années qui passent, tristes et stériles, de l'éternité future dans l'éternité perdue. Je vis ce présent, toujours vain et jamais possédé, détacher du vague avenir sa chaîne indéfinie; approcher ma mort enfin visible; traîner dans la nuit les fantômes de mes jours, les atténuer, les dissiper ; atteindre la dernière ombre ; dévorer aussi froidement ce jour après lequel il n'en sera plus, et fermer l'abîme muet[1]. »

Admirons l'ingéniosité du pessimiste qui ne veut pas être consolé! Il interprète avec d'autant plus de liberté le spectacle du monde qu'il lui refuse tout contour fixe et toute signification précise. La variété des aspects est infinie : à notre esprit d'y choisir les symboles qui expriment à son gré ses aspirations propres et jusqu'à son essence la plus intime. C'est ainsi que notre moi agit sur le dehors, qui ne peut guère agir sur nous. « La vie réelle de l'homme est en lui-même, déclare Obermann ;

---

[1] Lettre LXIII.

celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée [1] . » Aussi bien n'accorde-t-il pas une valeur effective aux harmonies qu'il découvre dans la nature, parce qu'il les y cherche. Il « ne croit pas à d'autres analogies que celles où son esprit a choisi de se plaire [2] ». Ce que la nature lui offre, ce sont des moyens d'exprimer sa personnalité et, par là, de se mieux comprendre, mais rien de plus. « On y trouvera des descriptions, annonçait Senancour en tête de son livre; de celles qui servent à faire mieux entendre les choses naturelles et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'inanimé [3]. » C'était trop promettre, et cet « inanimé » dont il parlait ne pouvait être pour lui que le reflet de son moi. Il était plus près de la vérité quand, bien des années après, il écrivait cette phrase caractéristique, perdue dans un article oublié d'une revue qu'on ne feuillette plus guère aujourd'hui : « Une suite de descriptions pourrait embrasser tous les rapports des choses humaines [4] ».

Ce serait d'ailleurs mal connaître Senancour que de le croire capable de s'enfermer dans les cadres rigides d'un système bien arrêté. Il y a toujours quelque indécision et quelque chose de flottant dans la physionomie de cet « inquiet » en proie à un incessant malaise moral. George Sand disait que le sentiment de la nature le ramenait « à la tranquille majesté de l'idylle [5] », et il y a une part de vérité dans cette affirmation peut-être osée. Si paradoxale que l'épithète puisse paraître, l'auteur d'Obermann est, par moments, un pastoral, un pastoral furtif, un pastoral honteux, qui se dissimule ou qui se raille. Il sait d'ailleurs combien le genre idyllique a vieilli; et, d'autre part,

---

(1) Lettre I.

(2) J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*. Paris, Hachette, 1904, p. 129.

(3) Observations.

(4) *De la poésie au XIX^e^ siècle.* (Mercure du XIX^e^ siècle, t. IV [1824], p. 427.)

(5) *Loc. cit.*, p. 9.

il se sent incapable de l'effort de génie qui pourrait le renouveler. De là, un embarras singulier qui paralyse chez lui l'expression du sentiment de la nature. Il voit un peu le paysage comme Gessner le voyait, mais son goût trop raffiné l'empêche de s'abandonner à une inspiration dont il rougit comme d'une faiblesse. Par suite de cette contradiction, son amour des sites et de la vie champêtre apparaît moins sincère et moins franc, et, pour en connaître toute la profondeur, il faut relire les dernières lignes d'*Obermann*, empreintes d'une émotion si prenante et si communicative : « Si j'arrive à la vieillesse, si un jour, plein de pensée encore mais renonçant à parler aux hommes, j'ai auprès de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place une chaise sur l'herbe courte et que de tranquilles marguerites soient là devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, enfin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie ».

*
* *

Au début de la bataille romantique, alors que le nom pris par l'école nouvelle suscitait tant de perplexités et soulevait tant de discussions passionnées, l'auteur d'un écrit de polémique littéraire entreprenait de l'expliquer en ces termes : « Ce mot exprima d'abord le pittoresque dans le genre descriptif. Peu à peu, le sens du mot s'agrandit; on chercha bientôt à introduire dans la peinture des sentiments et des passions les qualités de la description *romantique*. Tous les effets et tous les phénomènes de la nature physique furent invoqués pour prêter leurs images aux tableaux les plus passionnés de la nature intellectuelle... [1] » On peut contester la valeur historique de cette tentative d'exégèse, mais le fait qu'on la présentait alors avec pareille

---

[1] Cyprien Desmarais, *Essai sur les Classiques et les Romantiques*. Paris, 1824. p. 10.

assurance montre assez l'importance qu'avaient prise, dans la pensée des novateurs, ces essais de « paysages d'âme » où se complaisait Senancour. On les retrouve, en effet, dans toute la série de romans d'analyse psychologique que produisent les vingt premières années du siècle. Benjamin Constant, qui pourtant s'attarde infiniment plus à détailler les crises de la passion qu'à peindre des tableaux de la nature, a conscience, lui aussi, de ces harmonies délicates entre le cadre et l'action, et l'une des scènes les plus pathétiques d'*Adolphe* se passe au cours d'une promenade « par une de ces journées d'hiver où le soleil semble éclairer tristement la campagne grisâtre comme s'il regardait en pitié la terre ». Quel site s'accordait mieux avec la pâleur et la démarche chancelante d'Ellénore frappée de langueur?

Bien d'autres, après Benjamin Constant, se plairont à établir de ces concordances poétiques. Aussi bien la technique du genre les réclame-t-elle assez tôt comme un élément nécessaire. Un journaliste qui esquisse, en 1817, une ironique *Théorie du roman mélancolique*, ne manque point de recommander aux auteurs qui veulent écrire « un roman sur la mélancolie et le vague des passions » de glisser au bon endroit de ces tableaux de nature « qui soient dans un rapport parfait » avec les sentiments qu'ils vont peindre. « Le genre descriptif, remarque-t-il, sera d'une grande ressource pour décrire d'une manière pittoresque les symptômes de cet orage qui déjà gronde sourdement. Le déclin de l'année, la chute des feuilles, le murmure du vent dans les forêts jaunissantes, les plaintes du ruisseau solitaire et les tintements de la cloche funèbre sont autant de beautés originales qui seront en harmonie avec votre sujet [1]. » Les solitaires cependant ne cesseront de retrouver quelque chose de leur âme dans les aspects divers du monde matériel. C'est qu'il y a là autre chose qu'une vaine mode littéraire : une tendance toute naturelle à des esprits contemplatifs que l'univers exté-

---

[1] *Annales politiques, morales et littéraires*, 1er avril 1817 (Article signé F.)

rieur lui-même ramène à l'analyse douloureuse de leur moi. L'un d'eux écrit, aux environs de 1820, ces lignes caractéristiques : « La présence des grands tableaux de la nature m'a toujours fortement poussé à de sérieuses méditations sur la destinée de l'homme et sur les vicissitudes particulières de la mienne. Il faut que de puissantes leçons soient inscrites dans les pages d'une nature majestueuse et sévère pour que ses harmonies fassent toujours entendre, au fond de notre âme, la voix du regret (1) ».

Combien l'entendront encore, cette voix, parmi les écrivains du roman personnel ! Sainte-Beuve, notamment, dira quels échos elle trouve dans les pensées désenchantées d'Amaury (2). Mais, plutôt que *Volupté*, nous citerons ici, en terminant, un passage peu connu de cet *Arthur* qu'il ébaucha au commencement de 1830 et n'acheva jamais Le héros y est représenté chevauchant le long de la mer, non loin de Saint-Malo, après un orage. « Je suivais tristement, dit-il, aux flancs ravagés de la grève, la trace des flots qui l'avaient sillonnée et qui s'étaient retirés. Puis, par moments, portant la main aux rides de mon front, je me disais : « Là aussi les passions sont venues battre » comme des flots et ont laissé trace en se retirant. Mon midi » est sec et aride. Mais dans quelques heures l'océan baignera » de nouveau la plage, et, à moi, mes ondes taries ne » reviendront pas (3) ».

---

(1) Alphonse Rabbe, *OEuvres posthumes*. Paris, 1836, t 1, p. 137. (Fragment intitulé *Le spectacle de la nature* et daté de 1820.)

(2) Voir les passages allégués par J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*.

(3) Cité par Spoelberch de Lovenjoul, *Sainte-Beuve inconnu*. Paris, 1901, in-16, p. 17. — Ne pas confondre ce roman de Sainte-Beuve avec deux autres du même titre : celui d'Ulric Guttinguer (1836) et celui d'Eugène Sue (1838).

## CHAPITRE VII.

### D'Ossian à Lamartine.

I. Le paysage ossianique. — II. La nature chez les précurseurs de Lamartine; Chênedollé. — III. André Chénier, peintre de la nature. — IV. Le sentiment de la nature dans les *Méditations*.

Traduit dès 1777, Ossian n'avait pas exercé une influence bien appréciable avant les dernières années du siècle. De Marmontel, qui le mentionnait dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (1), à André Chénier, qui lui empruntait le sujet d'un de ses *quadri* (2), il restait un curieux phénomène d'histoire littéraire, un cas rare qu'on étudie et qu'on discute entre lettrés, sans que l'action en atteigne guère le public. Il n'en va plus de même à l'époque du Directoire. Ossian devient alors, au dire de Ch. Magnin, « un objet de division et une cocarde de parti (3) ». Mais c'est surtout l'amitié d'un grand homme qui va le tirer hors de pair et le hausser singulièrement dans l'opinion : la prédilection de Napoléon pour le barde écossais décide de sa fortune en France. C'est lui qui commande à Girodet son tableau de *Fingal et Ossian accueillant les âmes des héros français;* c'est pour lui que les médiocres versificateurs de l'école pseudo-classique rivalisent dans l'adaptation des chants de Macpherson.

---

(1) *Supplément à l'Encyclopédie*. Amsterdam, M. Rey, in-fo, t. III (1777), pp. 821 et 822. (Article *Lyrique*.)

(2) *Fragments inédits d'André Chénier*, publiés par Abel Lefranc. (Revue d'histoire littéraire de la France, 1901, p. 213.)

(3) Article sur l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet dans la Revue des Deux-Mondes du 1er décembre 1833, reproduit dans *Causeries et méditations historiques et littéraires*, t. I, p. 90.

« Cet Ossian, qui ne fut d'abord que très peu lu, est depuis douze ans très en vogue, écrit Edmond Géraud en 1807. Tous nos poètes l'ont imité tour à tour, Chénier, Parny, Fontanes et mille autres. Enfin Baour-Lormian en a donné une imitation en vers qui est encore son premier titre littéraire (1). » L'étude de l'influence ossianique se place donc tout naturellement à cette date.

Or, les chants du barde ne laissent pas d'avoir leur importance dans l'histoire du sentiment de la nature. A aucun autre point de vue peut-être, ils n'apportaient des éléments plus nouveaux. Les tableaux qu'ils évoquaient étaient restés jusqu'alors fort étrangers à l'imagination française. Celle-ci dut être frappée tout d'abord par la valeur que prend le paysage dans ces pages où s'évoquent sans cesse les vagues blanchissantes, les sombres rochers et les vaporeuses clartés de la lune. L'honnête Letourneur l'avait bien prévu, et, dans le *Discours préliminaire* de sa traduction — de son adaptation, pour mieux dire — il s'efforçait de défendre l'œuvre contre le reproche de monotonie que ne pouvaient manquer de lui attirer ces traits descriptifs d'égale valeur constamment répétés. « Ossian, prenait-il soin de remarquer, chantait pour un peuple que le spectacle de la nature ne lassait jamais. C'est de ce spectacle qu'il emprunte sans cesse ses images et ses comparaisons : si l'on y fait attention, on verra que celles qui, au premier coup d'œil, paraissent se ressembler sont pourtant souvent distinguées par des nuances différentes (2). » En dépit de ces nuances, dont il exagérait un peu la variété, l'avisé traducteur se rendait fort bien compte de

---

(1) Maurice Albert, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration*, Paris, Flammarion, s. d., p 59. — Sur la première période de l'influence ossianique, voir en outre J. Texte, *op. cit.*, pp. 382 sqq.

(2) *Ossian, fils de Fingal, barde du IIIe siècle*, traduit par Le Tourneur, nouvelle édition. Paris, Dentu, an VII, 2 vol. in-8°, t. I, p. LXII. — Nous citerons d'après cette édition.

ce que ces comparaisons répétées avaient d'incompatible avec le goût de son temps, et discrètement il en retranchait un bon nombre. Il en restait assez pour qu'elles risquassent de paraître à la fois fatigantes et bizarres à « tout lecteur qui voudra absolument que les montagnes d'Écosse ressemblent à un coteau fleuri de la France ».

Rien de plus différent, en effet, des perspectives reposantes et des horizons harmonieusement modérés, que la nature au milieu de laquelle vivent, combattent et meurent les héros ossianiques. Elle apparaît tragique, étrange et sombre à travers les mille traits descriptifs dont Macpherson, disciple fidèle d'Homère, se plaît à parsemer les récits du barde. Certaines comparaisons reviennent avec une insistance caractéristique. L'élan d'une troupe guerrière se trouve infailliblement rapproché de celui d' « un torrent impétueux qui roule ensemble les dépouilles des forêts et des campagnes (1) ». Par contre, l'immobilité du chef intrépide qui lui résiste est toujours semblable à celle du rocher qui « reçoit et brise ces milliers de flots (2) ». Un rocher encore fournit l'image du guerrier couvert de ses armes brillantes, mais un rocher aperçu « quand les vents errant autour de ses flancs ont saisi ses bruyantes cascades et les ont revêtues de glace (3) ». Ou bien encore, impassibles sous les coups, les héros donnent la même impression de calme puissance que des « chênes entourés de tous leurs rameaux, lorsqu'ils sont battus du puissant grésil et que les vents sifflent dans leurs feuilles desséchées (4) ». Marchent-ils à l'ennemi, leurs rangs impétueux font songer à des « flots de l'Océan poussés par les vents (5 », ou à « un nuage pluvieux dans les ardeurs brûlantes de l'été, lorsqu'il

---

(1) II, 99. Cf. I, 15; I, 39; I, 61; II, 95; II, 115, etc.

(2) I, 19. Cf. I, 56; II, 157; II, 168; II, 189, etc.

(3) II, 94 Cf. I, 5; II, 209.

(4) I, 34. Cf. I, 77; I, 95; II, 119.

(5) I, 71 Cf. I, 19; I, 80.

roule et s'étend sur la colline et que les plaines en silence attendent sa rosée [1] ». Le bruit même de la mêlée n'est comparable qu'au « bruit confus de l'Océan lorsqu'il roule ses vagues mutinées [2] », ou au grondement du tonnerre prolongeant « de collines en collines ses effrayans éclats [3] », ou encore au « fracas de mille torrens qui se choquent et se confondent dans les vallées de Cona, lorsqu'après une nuit orageuse ils roulent leurs ondes encore agitées, à la pâle clarté de l'aurore [4] ». Et après le combat, les rangs décimés des fils de Fingal se retrouvent semblables « à une forêt de chênes à demi dévastée par l'incendie, lorsque ses arbres éclaircis laissent voir par intervalles les espaces du ciel et les météores volant dans la nuit [5] ».

Ainsi se poursuit le jeu des comparaisons. Mais leur abondance même ne doit pas nous tromper : tout compte fait, ce sont le plus souvent les mêmes images qui se répètent, et on peut réduire à un nombre assez restreint les détails descriptifs qu'elles présentent. Surtout la couleur est partout également lugubre et sombre. Des coteaux où les sapins croissent parmi les roches et d'où les torrents dévalent en cascades rapides et mugissantes ; à l'horizon, une mer hérissée d'écueils, aux flots menaçants, où s'assoupit à peine la tempête ; enveloppant tout cela, une atmosphère pesante, chargée de vapeurs et de brouillards que les vents agitent sans les dissiper, et où se meuvent mystérieusement les « esprits de la nuit » et les fantômes des ancêtres : tel se dessine le pays de Morven à travers les chants du barde. Parfois le poète nous le montre aux heures où il s'éclaire encore des rayons du soleil qui « verse des torrens de lumière avant de cacher sa tête enflammée dans l'orage [6] », ou

---

(1) I, 77. Cf. I, 5; I, 20; I, 73; II, 135, etc.

(2) I, 18.

(3) I, 76.

(4) I, 35.

(5) I, 78. Cf. I, 40.

(6) II, 48.

bien quand il se pare des mille couleurs de « l'arc pluvieux qu'on aperçoit de loin courbé sur le ruisseau lorsque le soleil se couche [1] ». Mais le plus souvent c'est dans le charme troublant des nuits qu'il en retrace aux yeux les contours indécis. La pâle clarté de la lune ajoute alors sa grâce secrète à la désolation de ces sites du Nord. Aussi Ossian ne se lasse-t-il point de l'évoquer. Tour à tour elle est requise pour les comparaisons les plus diverses. Son disque est aussi bien rapproché d'un bouclier, que du visage d'un guerrier ou du sein d'une jeune fille [2]. Ailleurs la disparition d'un fantôme suggère l'image de son éclipse; ou encore elle aide à préciser l'impression que produit la belle Agandecca, se montrant soudain « dans toute sa beauté, comme la lune au bord d'un nuage de l'orient [3] ».

Mais Ossian ne procède pas seulement par comparaisons. Il lui arrive, plus rarement il est vrai, de dessiner d'un trait rapide des paysages en raccourci, dont la tonalité reste, d'ailleurs, aussi vaporeuse et désolée : « Le ruisseau murmure tristement; le gémissement de l'arbre antique s'élève sur les vents; le lac est trouble; un sombre nuage voile les cieux [4]. » Ou encore : « Le soleil jaunissait le sommet du Dora; le soir commençait à mêler au jour son ombre grisâtre; d'inégales bouffées de vent agitaient par intervalles les bois de Témora. Un nuage épais se forma lentement au couchant, à la pointe du nuage paraissait une étoile rougeâtre [5] ». Le seul morceau descriptif un peu long qu'on relève dans les *Poèmes galliques* n'est pas d'une teinte moins sinistre. C'est la *Description d'une nuit du mois d'octobre dans le nord de l'Écosse,* qui débute ainsi : « La nuit est triste et sombre, les nuages reposent amoncelés sur les collines, la lune

---

(1) I, 96.

(2) I, 5, et II, 209; I, 23; I, 108.

(3) I, 52.

(4) I, 12.

(5) II, 78.

ne paraît point dans les cieux, pas une étoile qui brille. J'entends le bruit sourd et confus des vents dans la forêt lointaine ; le torrent murmure tristement au fond du vallon ; la chouette glapissante crie au haut de l'arbre qui est auprès de la tombe des morts... (1) »

Des couleurs aussi étrangères à la poésie classique ne pouvaient manquer d'exciter les sarcasmes des disciples de La Harpe, qui régentaient la critique durant les vingt premières années du XIX^e^ siècle. Hoffman se fit le détracteur ardent de ces « tristes complaintes » dont il ne s'expliquait le succès que par un « caprice de la mode » ou une aberration du goût. C'était surtout le paysage ossianique qui excitait sa verve. « On a dit, s'écriait-il, que les poésies erses, galliques et ossianiques peignaient *une autre nature;* c'est une erreur : elles peignent seulement une petite partie de la nature, la plus triste, et la peignent exclusivement (2). » Il entreprenait de le démontrer en énumérant les motifs descriptifs chers au barde

Qui chante au milieu des brouillards.

Et il n'y a pas à se dissimuler que cette critique acrimonieuse, injuste dans l'ensemble, renfermait pourtant sa part de vérité. « Dans toutes ces poésies, remarquait-il, les mêmes images se reproduisent avec une fastidieuse uniformité. J'y vois sans cesse les rocs de Morven, les quatre pierres des tombeaux, les pâles rayons de la lune, le lac immobile; j'y suis assourdi par les vents du nord, par les vents d'automne, par la tempête qui gronde dans les cimes des vieux chênes, par le souffle des hivers, par les aboiements des dogues noirs, par le fracas du torrent, par le torrent qui rugit, par des hommes dont la voix gronde comme un torrent; j'y suis entouré de nuages gris, de nuages

(1) I, 289-290.

(2) Hoffman, *OEuvres. Mélanges.* Paris, 1829, pp. 364 sqq.

noirs, de nuages flottants, d'éternels nuages; et si j'élève les yeux vers le ciel, je vois errer les ombres des guerriers assises sur des nuages. »

Tous les critiques classiques ne mettaient point sans doute un pareil acharnement dans la lutte contre Ossian. Pour lui porter des coups moins droits, la plupart manifestaient cependant une aversion significative pour le genre qu'il avait suscité. Chaussard, médiocre auteur d'une *Poétique secondaire*, consentait bien à admirer le vieux barde, mais il ajoutait aussitôt :

> Cependant épargnons à la lyre française
> Les sauvages accords de la lyre écossaise.
> Comment, sous un ciel pur où brillent tous les arts,
> De la Calédonie étendre les brouillards?

Et Dussault faisait chorus (1).

Ainsi s'exprime la résistance à l'influence ossianique. Mais il y aurait danger à se fonder sur les seuls témoignages des adversaires pour apprécier cette dernière. Aussi bien est-ce chose assez délicate que d'en déterminer la profondeur ou d'en préciser la portée. Il serait aisé de dresser une longue liste des imitations du barde qui trouvèrent des lecteurs, depuis le moment où J.-M. Chénier et Baour-Lormian avaient donné l'exemple. Mais rien ne serait moins démonstratif. Ces transcriptions plus ou moins fidèles des chants galliques forment, en effet, un genre particulier qui ne tarda guère à être médiocrement apprécié. Ceux qui le cultivaient étaient d'ailleurs tout le contraire d'initiateurs, et leur effort tendait à enfermer les inspirations de Macpherson dans les moules étroits du pseudo-classicisme. L'influence ossianique n'a pu s'exercer qu'assez indirectement par leurs œuvres. On est même tenté de croire qu'elles l'ont, en quelque manière, contrariée par le discrédit qu'elles ont jeté sur le genre. N'est-il pas caractéristique qu'on

---

(1) Dussault, *Annales littéraires*, t. IV, p. 566. (Article de 1817.)

pût écrire en 1825 : « Tout ouvrage justement décrié pour la couleur uniforme du style, le vide des pensées, l'expression fausse des sentiments et l'abus du genre descriptif s'est appelé parmi nous *composition ossianique* (1) »?

Il n'en reste pas moins que la rude nature de Morven a dû transmettre quelques traits de sa sauvage beauté au pittoresque romantique. Il semble bien que les coins de paysage qui s'esquissent timidement chez les précurseurs de Lamartine lui doivent, au moins en partie, leur mollesse et leur moelleux. On apprendra d'Ossian le charme de l'imprécis. Grâce à lui, les horizons trop nets s'estomperont de vapeurs; dans une lumière plus délicate et plus pâle, les objets adouciront ce que leurs arêtes avaient de trop vif ou leur profil de trop accusé; une atmosphère de mélancolie se répandra sur la nature que l'on contemplera de préférence sous la clarté discrète de la lune... Sans doute, l'influence de Chateaubriand rejoint ici celle d'Ossian et se confond avec elle, si bien que le plus souvent le départ entre l'une et l'autre serait fort malaisé. Pourtant nous pourrons citer, dans les pages suivantes, plus d'un paysage où se trahit un commerce plus ou moins intime avec le chantre de Fingal. Nous tâcherons aussi d'évaluer la dette de Lamartine envers celui qu'il appelait encore, en 1849, « l'Homère de mes premières années (2) ».

Dans la période suivante, les traces d'ossianisme se font plus rares. Vigny évoque encore, dans *Eloa*, l' « enfant de la Clyde écumeuse » chassant le daim

> Des glaciers de l'Arven aux brouillards du Crona (3).

Mais c'est simplement là un ornement emprunté auquel rien ne correspond dans ses œuvres suivantes. En réalité, l'influence

---

(1) E.-P. de Saint-Ferréol, *Ossian, chants galliques traduits en vers français*. Paris, 1825. Avis de l'éditeur, p. XIII.

(2) Préface des *Méditations*.

(3) A. de Vigny, *Poésies complètes*. Paris, 1893, p. 27.

des *Chants galliques* paraît décroître assez vite. La vogue, en tout cas, en était suffisamment passée en 1825, pour que de Saint-Ferréol, qui en donnait une nouvelle version poétique, fît déjà figure de retardataire et que le *Mercure du XIX^e^ siècle* entreprît de le justifier (1). Et quand, un peu plus tard, Alfred de Musset donnera une forme admirable et définitive à un passage des *Chants de Selma :*

> Pâle étoile du soir, messagère lointaine
> Dont le front sort brillant des voiles du couchant...,

ce sera, selon toute vraisemblance, pour l'avoir retrouvé dans *Werther* (2).

*
* *

Un académicien de l'Empire, auteur fêté d'aimables comédies, Collin d'Harleville, s'est plu un jour à célébrer, dans un morceau sur *La campagne et les vers,* l'heureuse influence des beautés champêtres sur l'inspiration poétique. Nous devons, déclarait-il,

> ... nous devons aux champs
> La prose la plus tendre et les plus nobles chants.

En guise de démonstration, il dressait, des auteurs inspirés par la nature, une liste assez imposante et où plusieurs noms sont de trop. Et il concluait sur un mode lyrique :

> Ces profonds écrivains, ces poètes sublimes,
> Amour sacré des champs, c'est toi qui les animes (3).

---

(1) Tome XII (1826), pp. 384 sqq.

(2) Voir F. Baldensperger, *Goethe en France*, p. 85.— Ce ne sont là, bien entendu, que des conclusions provisoires et en partie conjecturales. Il ne sera guère possible d'être plus affirmatif tant qu'on n'aura pas, sur l'ossianisme en France, l'étude minutieuse et précise qui nous manque et qu'on ne pouvait songer à tenter ici. — Voir maintenant A. Tedeschi, *Ossian, l' « Homère du Nord » en France*, Milan, 1911, qui ne rend point inutile une étude plus complète.

(3) Voir Collin d'Harleville, *Théâtre et poésies fugitives*, p. p. Andrieux. Paris, 1822.

Cet enthousiasme était sans doute fort téméraire; mais, en bonne critique, il serait au moins aussi hasardeux d'avancer que les plaines, les ruisseaux et les bois imprègnent de leurs fraîches senteurs les vers de la génération poétique d'avant 1820. Les recueils de Millevoye, Loyson et Chênedollé renferment une série d'œuvres estimables, non dépourvues de l'une ou l'autre qualité, mais dont aucune ne signale un sentiment bien vif de la nature. Et cependant ces poètes, dont aucun n'impose à l'attention une personnalité bien tranchée, n'en sont déjà plus à la sécheresse stérile et au pédantisme vieillot de la poésie impériale. Dans leurs timides ébauches de paysages, dans leurs indications sommaires et comme honteuses d'impressions réelles, se dessinent les premiers linéaments d'un art tout nouveau. Ils n'expriment pas encore la poésie de la nature; oserai-je dire qu'ils s'essaient à la balbutier?

C'est par ce côté — et par ce côté seulement — que leurs œuvres un peu ternes présentent historiquement un réel intérêt. N'insistons donc ni sur les insuffisances et les faiblesses de l'inspiration, ni sur le classicisme poncif de la langue. Aussi bien un des grands torts de ces écrivains a peut-être été de trop savoir. Charles Loyson professait à l'École Normale; Chênedollé devait mourir inspecteur général des études, et Millevoye était un commis-libraire fort lettré, puisqu'il traduisait non seulement Virgile et Horace, mais Lucien, Homère et Anacréon. Chez eux, l'humaniste érudit fait tort au poète. Leur faible originalité succombe sous le pesant faix de leur grec et de leur latin. Des réminiscences classiques les tyrannisent. Le fatras mythologique et les périphrases usées discréditent leurs œuvres à nos yeux. Dans son *Ode à la lune*, Loyson paraît épuiser les ressources du *Dictionnaire de la Fable* pour désigner « l'astre des nuits » : ce « céleste flambeau », ce « globe d'albâtre » devient successivement Lucine, Hécate et Diane; la « Thessalienne » de Théocrite lui fait ses incantations, et les chœurs des Sylvains et des Nymphes bocagères folâtrent sous son indul-

gente clarté (1). Ouvrons maintenant Chênedollé. Nous y retrouvons à chaque instant de ces élégances désuètes. Il ose parler encore du « royaume de Flore » et de l' « arbre de Cérasonte », du « fougueux Borée » et des « Hyades » avec leur urne (2). Le Mont-Blanc devient, dans ses vers, le « monarque des montagnes », que la « bruyante Tempête » heurte de ses ailes et que couronne de frimas l' « antique main du Temps ». Il ne lui manque ni un sceptre, ni un trône; bien plus :

> Pour dais il a les cieux, pour manteau les nuages
> Et pour ceinture les forêts (3).

A défaut d'aussi laborieuses allégories, il multiplie les personnifications, et elles semblent, hélas! de la façon de l'abbé Delille. Le Vésuve devient un « géant redouté (4) » et l'on voit s'avancer sur les coteaux de l'horizon « le Soir aux pieds de rosée... (5) ».

Millevoye exploite une veine plus variée. Il a des pièces érotiques qui sont d'un bon élève de Parny; des imitations de l'antique qu'on croirait de l'André Chénier édulcoré; des poèmes du genre « troubadour » d'une fausse naïveté fort agaçante, et des élégies dont la sincérité d'accent ne rachète pas toujours la fadeur un peu banale. Mais, mélancolique ou enjouée, on sait trop que sa Muse — pour parler son langage — met une fâcheuse complaisance à se parer des oripeaux du style pseudo-classique.

Il serait trop facile de relever toutes ces taches, et à pousser plus avant l'examen critique, il y aurait quelque cruauté. Quelque injustice aussi; car enfin, sous cette forme embarrassée

---

(1) *Épîtres et élégies*. Paris, Delestre, 1819.

(2) *Études poétiques*. Paris, Nicolle, 1820. Voir l'ode intitulée : *La gelée d'avril*.

(3) Livre I, ode 4 : *Le Mont Blanc*.

(4) Livre I, ode 12 : *Le Mont Blanc*.

(5) Livre I, ode 13 : *Le clair de lune de mai*.

des vieilleries et de poncifs, on sent assez nettement la poussée encore timide de l'inspiration nouvelle. A vrai dire, bien que souvent sincère, le sentiment de la nature est d'ordinaire, dans ces œuvres, singulièrement superficiel et ténu. C'est qu'il ne s'échappe guère que par le biais de quelques thèmes déjà développés par la prose avec une sensible prédilection. Si, par exemple, les clairs de lune y sont en nombre, on sent qu'Ossian a passé par là, et Chateaubriand après lui. Mais si ces poètes s'inspirent de leurs devanciers, ils ne les copient pas, et on s'aperçoit sans peine que chacun d'eux y met du sien. Aussi bien y a-t-il une infinité de degrés dans le développement et l'appropriation d'un même motif descriptif. Gabriel Legouvé avait déjà chanté

La lune dont l'éclat, doux ami des regrets,
Luit plus mélancolique au milieu des forêts (1).

Mais c'était un trait bien sec et un pittoresque bien rudimentaire. Le « jeune barde » Nodier était plus suggestif quand il assemblait en tableau des détails d'une couleur tout ossianique :

La lune, du sommet d'un nuage livide,
Répand sur moi l'argent fluide
De ses pâles rayons.
Et le voyageur qu'elle guide
Voit frissonner au loin sa lumière timide (2).

Plus abondant, Loyson adressait au même astre un hymne tout entier, fort curieux par la variété des tons. A tels endroits, c'était encore de la poésie du XVIII[e] siècle, toute farcie d'allusions antiques où le jeune « doctrinaire » déployait une érudition facile. Mais, par moment, une note nouvelle se faisait entendre, d'un timbre singulièrement séduisant et profond. Il

(1) *La sépulture* (1798).

(2) *Halte de nuit.* (ESSAIS D'UN JEUNE BARDE, 1804.)

avait beau accumuler les épithètes mythologiques, elles ne parvenaient pas à lui voiler l'éclat de l'astre luisant sur la nature

Comme une flamme blanche et pure
Suspendue au ciel azuré.

Et il en éprouvait déjà l'attirance et le charme :

Ce vague enchantement triste à la fois et doux (1).

En général, la nature de ces poètes est une nature élégiaque où ils cherchent à bercer leur vague tristesse. C'est pourquoi ils chantent les aspects et les moments dont la mélancolie imprécise s'harmonise avec leurs états d'âme. Ce qui ravit Millevoye, c'est surtout

L'éclat mourant du jour, le vallon, le ruisseau,
Le pâle peuplier qui, dans l'air, en silence,
Comme un fantôme errant tristement se balance (2).

Pour Géraud aussi, l'exquise douceur des crépuscules a des charmes prenants, et il exalte à son tour

... cette heure bien-aimée
Où les brumes du soir s'élèvent du ruisseau.
Déjà sur la plaine embaumée
Elles ont déployé leur humide rideau (3).

C'est ainsi que l'automne se préparait à devenir la saison romantique par excellence. Fontanes avait dit déjà le plaisir

---

(1) *Hymne à la lune*, dans le LYCÉE FRANÇAIS, t. IV (1820), pp. 7 sqq. — On retrouvera cette pièce reproduite en entier dans l'intéressante étude consacrée par M. LÉON SÉCHÉ à ce poète oublié dans les ANNALES ROMANTIQUES, t. II (1905). 1er fasc., et reproduite en appendice à son *Lamartine de 1816 à 1830*, pp. 303 à 361.

(2) *Nathos et Zulma*. (LES PLAISIRS DU POÈTE, 1804.)

(3) La *Veillée du troubadour*.

qu'on trouve à « s'ensevelir » sous des « bois jaunissants[1] », et Sainte-Beuve n'avait pas tort, qui se plaisait à retrouver chez lui des traces de goût nouveau sous des formes désuètes. Mais ce goût s'exprimera après lui avec plus de complaisance, et le paysage se trouvera esquissé avec quelque détail :

> La nature étalait sa beauté monotone.
> La feuille jaunissante, au gré de l'aquilon,
> Roulait à flots bruyans dans le creux du vallon,
> Et, de longs souvenirs l'âme encore oppressée,
> Je marchais au hasard, seul avec ma pensée... [2]

Tout cela reste un peu conventionnel, sans doute, et on soupçonne que la description sert surtout de toile de fond aux lamentations d'un « poète mourant ». Et c'est bien la même impression que laissent les esquisses que Mme Desbordes-Valmore glisse dans ses plaintives poésies :

> Rien ne charmait l'ennui de la nature.
> La feuille qui perdait sa riante couleur,
> Les coteaux dépouillés de leur verte parure,
> Tout demandait au ciel un rayon de chaleur [3].

Ne nous y trompons pas cependant : clairs de lune et paysages d'automne ne sont point de simples concessions à une mode littéraire naissante. Chez presque tous ces poètes de transition, on découvre les traces d'un sentiment réel de la nature. Leur malheur est de s'être butés à une tâche au-dessus de leurs forces : la création d'une langue poétique nouvelle. Leurs vieilleries d'expressions, leurs poncifs pseudo-classiques leur sont comme une défroque ridicule qui travestit parfois la

---

(1) *La Chartreuse de Paris.*

(2) Millevoye, *Nathos et Zulma.* (Les plaisirs du poète, 2e édit., 1804.)

(3) *La promenade d'automne.* (Poésies, 3e édit., Paris, F. Laurier, 1820, in-8°, p. 19).

sincérité de leur inspiration. Ils définissent pourtant volontiers l'impression que leur laisse le monde extérieur. Enumérant les *Plaisirs du poète,* Millevoye n'a garde d'oublier cet ordre de jouissances profondes :

> Tout l'inspire et l'émeut dans toute la nature ;
> L'aquilon qui rugit, le ruisseau qui murmure,
> La chanson du matin et la cloche du soir
> Et l'ombrage où le pâtre à midi vient s'asseoir (1).

Le goût de ces poètes se révèle parfois singulièrement large en raison de l'époque. L'esthétique de Chènedollé, par exemple, apparaît moins étroite que celle de son maître Chateaubriand. Ce dernier défendait, comme on sait, les droits de la « belle nature ». Son disciple professe un éclectisme beaucoup plus voisin des théories romantiques dans ces vers, où d'ailleurs l'idée l'emporte de loin sur l'expression :

> Oui, tout plaît à l'œil du poète.
> Pour lui tous les objets sont beaux
> Quand son énergique palette
> Y peut conquérir des tableaux (2).

Pour ne point faire des déclarations aussi catégoriques, d'autres n'en éprouvent pas moins pour les aspects divers du monde extérieur un penchant plus vif que ne laisseraient soupçonner leurs œuvres. Tel Edmond Géraud. Il est vrai qu'on peut, avec une certaine dose de bonne volonté et d'indulgence, découvrir dans ses élégies « le sentiment de la nature sinistre, monotone et tragique, traversée de grands frissons d'automne (3) ». Mais on doit reconnaître aussi que le ton ordinaire de ce dernier fidèle du genre « troubadour » est bien de la plus déplorable fadeur. Aussi ne trouve-t-on pas sans surprise, dans

---

(1) Millevoye, *Les plaisirs du poète*

(2) Livre I, ode 15 : *Boutade en faveur de l'hiver.*

(3) Henri Potez, *L'élégie en France avant le romantisme.* Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 379.

son journal intime, des impressions aussi sincères, et notées avec une simplicité aussi charmante, que dans ces lignes datées d'octobre 1807 : « Pendant les derniers beaux jours de cet automne, je m'enfonçais dans les bois de Corbiac et j'y lisais le roman de *Corinne*. Assis sur quelque vieux rocher couvert de mousse, j'étais là tout entier aux réflexions que m'inspirait cette lecture forte et substantielle, jusqu'à ce que le murmure des chênes agités par un vent subit ou la chute de quelques glands à travers le feuillage jauni vînt un moment me distraire et changer ma méditation en de vagues rêveries[1] ». En dépit de cette « lecture forte et substantielle » qui détonne un peu, il y a plus de sincérité et de justesse de « notation » dans ces quelques lignes de prose que dans tous les vers du poète. D'autres « favoris des Muses » font cependant un réel effort pour se rapprocher de la réalité. Ils s'appliquent à la botanique, science fort littéraire, comme on sait, depuis J.-J. Rousseau, et une flore toute nouvelle remplace chez eux les roses et les lys de l'ancienne école. Pour avoir vécu en proscrit dans les vallées du Jura et en avoir étudié les plantes en naturaliste curieux, Charles Nodier fait fleurir dans ses *Tristes :*

Le houx aux lances meurtrières,
L'ancolie au front obscurci
Qui se penche sur les bruyères,
Le jonc qui des étangs protège les lisières
Et la pâle anémone et l'éclatant souci [2].

Charles Loyson chante à son tour

Les touffes de lilas, l'aubépine odorante,
Et l'errant chèvrefeuille et la mûre sanglante,
Et la rose sauvage, ornement des buissons [3].

---

(1) Maurice Albert, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration . Edmond Géraud*, Paris, Flammarion, s. d., p. 69.

(2) *Le Bengali.*

(3) Élégie VII : *Les souvenirs de l'enfance.*

Chez Nodier, ce « tirailleur paradoxal[1] », ce n'est, semble-t-il, qu'une originalité de plus, et on ne s'en étonne point. Mais d'autres, plus oubliés, doivent à de précieux souvenirs de jeunesse la fraîcheur d'impression qui était comme un don de nature chez ce délicieux flâneur. Ils chantent la terre natale, et souvent avec une sincérité et une émotion qui rachètent les grâces un peu fanées de leur style. Si Millevoye a peu dit des charmes d'Abbeville, Charles Loyson a célébré la fraîcheur souriante et douce des rives de la Mayenne, aux abords de Château-Gontier :

Salut, fleuve charmant, salut, belles prairies
Qui prêtez à son cours vos bordures fleuries;
Salut, digue bruyante et toi, triple moulin,
Dont cent fois sur ce bord le murmure lointain
Vint troubler ou nourrir mes douces rêveries.

C'est tout le paysage de la vallée qui s'esquisse en traits rapides, où l'on goûte pourtant comme la saveur d'un réalisme discret :

Je verrai ces coteaux couronnés de gazons,
Ces longs radeaux flottants, ces barques fugitives,
Et ces tapis de lis blanchissant sur les rives.

Mais bientôt il revient à la ville, et, dans la banalité d'une médiocre sous-préfecture, sa verve attendrie à la fois et enjouée découvre encore des thèmes d'inspiration. C'est, par exemple, la promenade publique :

... ce vieux Bout-du-Monde,
Superbe promenoir de nos simples aïeux,
Qui, depuis deux cents ans, suspend au bord de l'onde
Les marronniers plantés sur un roc sourcilleux [2].

---

[1] Expression de Blaze de Bury dans ses *Idées sur le romantisme.* (Revue des Deux-Mondes, 1881, t. XLVI, p. 8.)

[2] Élégie VII : *Les souvenirs de l'enfance.*

Loyson chante l'*Air natal;* c'est un poème entier qu'un jeune écrivain entreprend, au même moment, pour en dire les intimes vertus :

> Quel intérêt profond, quel charme impérieux
> Nous fait aimer le sol qu'ont aimé nos aïeux
> Et mêle à l'air natal une douceur secrète (1)?

Chênedollé, à son tour, reprend le même thème presque dans les mêmes termes :

> Il est à l'air natal une douceur secrète.

Et, de fait, il trouve, pour chanter *Le val de Vire*, des ressources imprévues d'enthousiasme :

> Vallon délicieux, fraîche et riche verdure,
> Bondissante cascade à l'éternel murmure,
> Doux prés, riants coteaux, magnifiques vergers
> Parés d'arbres en fleurs, rivaux des orangers (2).

Chênedollé mérite d'ailleurs de nous retenir un instant ici. Il apparaît, en effet, comme singulièrement représentatif de cette poésie de transition, surtout par la forme que revêt chez lui le sentiment de la nature. C'est que sa personnalité n'est pas assez fortement accusée pour résister aux influences multiples et divergentes qui l'atteignent. Son œuvre est comme une cire molle, docile aux empreintes les plus diverses. Mais en même temps il s'y marque des tendances nouvelles, et elle nous laisse prévoir l'orientation prochaine de la littérature.

C'est tout d'abord en pseudo-classique que Chênedollé voit et peint la nature. Par bien des traits, il se rattache encore à Delille

---

(1) *L'influence du sol natal*, poème par Abel-Gaudefoy. Paris, J. L. L. Foucault, 1817, in-18, p. 7.

(2) *Études poétiques*, livre III, *Le val de Vire.*

et à son école, et nous en avons déjà donné quelques preuves. Son poème du *Génie de l'homme*, dont l'idée lui venait du reste de Rivarol, ne diffère guère, par la conception, des fastidieuses machines poétiques lourdement rimées par les descriptifs. La plupart des thèmes s'y retrouvent, dont nous avons suivi la fortune de Saint-Lambert à Fontanes. Eloge dithyrambique de la campagne sur des modes anciens :

> C'est aux champs seuls qu'en paix on vit avec soi-même,
> Là qu'on peut sans remords goûter tout ce qu'on aime (1);

évocation enthousiaste des montagnes, qui sent son disciple de Jean-Jacques :

> Magnifiques horreurs qui récréez ma vue,
> Jura ! glaciers fameux, Alpes, je vous salue !
> Combien j'aime à revoir ces monts religieux
> Où l'âme s'agrandit en s'approchant des cieux ! (2)

goût de la joaillerie littéraire, suprême ressource des pseudo-classiques ambitieux de pittoresque :

> Père de la lumière, et des vents et du feu,
> Renfermant dans les plis de sa robe éclatante
> Le *rubis*, l'*émeraude* et l'*opale* inconstante,
> D'une pluie à jets d'*or* inonde l'univers
> . . . . . .
> Et garde pour les cieux ce pavillon d'azur
> Ce manteau de *saphir* d'où s'échappe un jour pur (3).

Cependant, à côté de ces survivances d'une poésie désuète, se relèvent des traces d'un art plus nouveau. Rêveur mélancolique et solitaire, le « jeune Léon », dans le long épisode qui lui est

---

(1) Chênedollé, *Le génie de l'homme*. Paris, Nicolle, 1807, in-8°, chant III, p. 99.

(2) Chant II, p. 36.

(3) Chant I, pp. 15 et 16.

consacré, semble bien un frère cadet de René, dont il imite jusqu'aux poses désespérées. Comme lui, il se plaît à suivre du regard les nuages qui traversent le ciel gris d'automne; comme lui, il maudit la nuit qui l'a vu naître ; comme lui encore, il a une prédilection pour les « grands spectacles » qui offrent un aliment à sa sombre méditation :

> Léon aimait autant la tempête et les ombres
> Que le rayon du soir qui, de pourpre enflammé,
> Brille paisiblement sur l'Océan calmé.
> L'épouvante a pour lui son charme et ses délices (1).

Encore ici ce n'est qu'imitation; parfois c'est transcription qu'il faut dire. Chênedollé n'hésite pas à extraire de la prose cadencée de son illustre ami les images les plus caractéristiques. Comment ne pas reconnaître une phrase fameuse du maître dans cette invocation à « l'astre argenté des nuits » ?

> A travers la forêt, quand ton pâle flambeau
> Se glisse, et, du feuillage éclairant le rideau,
> A l'âme, en ses pensers doucement recueillie,
> Révèle le secret de la mélancolie... (2).

Sans trahir aussi nettement le larcin, plus d'un de ses paysages accuse une parenté assez étroite avec ceux que sait animer l'incomparable magie de l' « enchanteur ». Ainsi de cet effet de lune :

> Oh ! combien j'aime à voir, dans un beau soir d'été,
> Sur l'onde reproduit le croissant argenté,
> Ce lac aux bords rians, ces cimes renversées
> Et l'étoile au front d'or, et son éclat troublant,
> Et l'ombrage incertain du saule vacillant (3).

---

(1) Chant III, p. 105.

(2) Chant I, pp. 13 et 14.

(3) Chant II, p. 48.

Malgré tout, il y aurait injustice à ne trouver dans les œuvres de Chênedollé que de perpétuels reflets. Pour être faible et offrir une prise aisée à la suggestion, sa personnalité n'en existe pas moins. Même sans les initiateurs qu'il a docilement suivis, il aurait goûté les charmes du monde visible, et il aurait cherché à les exprimer. On peut saisir dans le *Génie de l'homme*, et mieux peut-être dans les *Études poétiques*, un goût assez vif pour la nature moyenne, sans grand accident ni grand relief, pour la grâce robuste, saine et paisible de la campagne. Il l'évoque dans des vers dont l'accent lyrique sait s'accommoder d'un grain de précision réaliste, puisqu'il ne craint point de citer :

> Le crocus au front d'or, l'hépatique empourprée,
> L'hyacinthe, qui s'ouvre au feu d'un soleil pur,
> Et l'aimable pervenche aux pétales d'azur (1).

Ou encore, et cette fois sans la précaution des épithètes :

> Le frêne, le sorbier, l'érable, les bouleaux (2).

Mais il y a mieux encore chez lui que ces commencements d'une observation attentive et sympathique de la nature. On y découvre, çà et là, des tableaux gracieux et frais. Par exemple, il manque peu de chose à ce paysage d'avril pour être charmant :

> Le froment jeune encor, sans craindre la faucille,
> Se couronnait déjà de son épi mobile
> Et, prenant dans la plaine un essor plus hardi,
> Ondoyait à côté du trèfle reverdi.
> La cerisaie en fleurs, par avril ranimée,
> Emplissait de parfums l'atmosphère embaumée,
> Et des dons du printemps les pommiers enrichis
> Balançaient leurs rameaux empourprés ou blanchis (3).

---

(1) *Études poétiques*, livre III, *La gelée d'avril.*

(2) *Le génie de l'homme*, chant II, p. 37.

(3) *Études poétiques*, livre III, *La gelée d'avril.*

C'est la même netteté suggestive du détail dans ce « clair de lune » d'un joli pittoresque, et ici dans une forme plus dégagée encore des préjugés du style noble, qui affaiblissent le trait descriptif :

A travers la cime agitée
Du saule incliné sur les eaux,
Verse ta lueur argentée
Flottante en mobiles réseaux.

Que ton image réfléchie
Tombe sur le ruisseau brillant,
Et que la vague au loin blanchie
Roule ton disque vacillant (1).

On songe à quelque fine gravure sur acier des albums romantiques, ou même à certaines pièces des *Emaux et Camées*. Car c'est déjà — en noir et blanc, il est vrai — la manière pleine et le dessin précis de Théophile Gautier.

Plus souvent encore un autre nom vient à l'esprit quand on parcourt cette œuvre oubliée. Pour peu que le ton s'élève, que, devant une large perspective, le poète se sente pénétré d'une ferveur presque religieuse, l'ampleur de l'inspiration et la facture large du vers appellent invinciblement le souvenir de Lamartine. A ces moments-là, Chênedollé fait vraiment figure de précurseur : il nous annonce déjà, et nous aide à comprendre, la révolution poétique dont 1820 aura la soudaine révélation. Sans doute la grâce est moins aisée et moins puissant le souffle. Pourtant n'y a-t-il pas déjà un accent lamartinien dans ces vers ?

C'était l'heure paisible où, tempérant ses feux,
L'astre brillant du jour, au bout de sa carrière,
Nous lance en traits plus doux son oblique lumière.
Sur la cime des monts son disque descendu
Entre deux grands rochers paraissait suspendu.
Le silence du soir enchantait la nature (2).

---

(1) *Études poétiques*, p. 27, *Le clair de lune de mai.*

(2) *Le génie de l'homme*, chant II, p. 49.

Et ceux-ci ne pourraient-ils point, à tout prendre, passer pour un fragment retrouvé de *La Prière* ou de *L'Immortalité*?

D'une nuit étoilée, écoutons le silence.
Chaque astre de son Dieu raconte la puissance,
Ne vois-tu pas partout cette immortelle main
Qui des orbes sans nombre a tracé le chemin,
De l'astre échevelé gouverne la carrière,
Guide à travers les cieux le vol de la lumière
Et de son compas d'or dessine leur palais.
C'est ce Dieu qui du ciel tendit le vaste dais,
Alluma de la nuit les lampes éclatantes
Et plaça le soleil sous l'azur de ses tentes :
Ce soleil est son ombre ; et c'est dans ce miroir
Grand Dieu ! qu'à l'œil mortel tu permets de te voir (1).

Mais quand le libraire Nicolle mettait en vente, en 1820, le dernier recueil de Chênedollé, composé du reste bien avant cette date, il y avait plusieurs mois déjà qu'il avait offert au public un mince volume de vers anonymes, intitulé simplement *Méditations poétiques*. Un vrai poète de la nature s'était révélé, et du coup ses timides précurseurs avaient été oubliés. Ils le sont encore. Ainsi, quand est né le chef-d'œuvre, on brise sans pitié les premiers essais, coulés dans un moule aux lignes moins pures, aux proportions moins parfaites, mais de même dessin.

*
* *

Cependant, avant d'en venir aux chants immortels où soupire l'harmonieuse tristesse de Lamartine, une autre œuvre nous sollicite dont il convient d'évaluer tout d'abord l'importance dans l'évolution du sentiment de la nature. Sans doute, par leur date de composition autant que par leur inspiration générale, les poésies d'André Chénier nous reportent à un tout

(1) *Le génie de l'homme*, chant III, p. 84.

autre moment littéraire, et elles sont, à bien des égards, comme les derniers feux qui illuminent un instant le crépuscule du classicisme. Elles restent néanmoins indissolublement unies à l'histoire des origines romantiques par leur date de publication, par le succès qui les salua, par l'influence enfin qu'elles exercèrent sur l'école nouvelle. Influence contestée, il est vrai, réelle pourtant, croyons-nous, encore qu'exagérée jusqu'à l'absurde pour les novateurs eux-mêmes.

S'il est difficile aujourd'hui d'en mesurer les effets avec précision, c'est que rien n'est plus complexe, au fond, que le talent du jeune païen dont Henri de Latouche livrait les vers au public de 1819. On trouve d'abord chez lui un idéologue en germe, et si le 9 Thermidor l'avait sauvé, on peut imaginer que la marquise de Condorcet l'aurait compté, sous le Directoire, au nombre de ses fidèles, et qu'il eût rencontré dans son salon d'Auteuil Garat, Destutt de Tracy et ce Laromiguière qui fut peut-être un de ses maîtres. A ce Chénier-là, nous devons les fragments de l'*Hermès*. On y trouve de beaux vers, larges et sonores, et de majestueux tableaux aux vastes horizons, pleins d'un sentiment de la nature qui en implique tout une philosophie. Cette philosophie, c'est, autant qu'on peut voir, celle d'un Lucrèce qui aurait lu l'*Encyclopédie*, approfondi Buffon et parcouru le *Contrat social*. L'*Hermès* eût été, par certains côtés, un hymne à la Terre,

Océan éternel où bouillonne la vie,

et que le poète rêvait de représenter encore « sous l'emblème métaphorique d'un grand animal qui vit, se meut et est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang (1) ». Et c'eût été aussi un système du monde et comme un essai d'histoire philosophique de

(1) Édition Charpentier, 1884, p. 196.

la civilisation. Grands sujets, qui réclament de la vigueur et de l'élévation de pensée, mais où la précision est rarement pittoresque et l'émotion poétique toujours contenue. Le mérite de Chénier eût été de revêtir d'une forme ample et pure les conceptions scientifiques de son siècle. Mais il faut bien juger son œuvre par ce qui en reste, et on ne trouve guère de peintures frappantes, de vues neuves de la nature dans cette poésie, où les tableaux, même animés et vivants, restent généraux.

Ce n'est donc point l'*Hermès* qui doit nous arrêter ici (1). Nous passerons aussi rapidement sur les parties de l'œuvre où s'accusent des influences qui la datent pour nous, sans d'autre part y introduire aucun élément essentiel. Il est évident, par exemple, que nombre de passages rappellent un peu certaines poésies érotiques du temps. Voit-on bien pourquoi ce couplet ne pourrait pas être de Dorat, voire de Pezay, n'étaient le premier vers et la hardiesse de l'enjambement :

> Mai de moins de roses, l'automne
> De moins de pampres se couronne,
> Moins d'épis flottent en moissons
> Que sur mes lèvres, sur ma lyre,
> Fanny, ton regard, ton sourire,
> Ne font éclore de chansons (2).

Ailleurs, c'est le maître anglais du poème descriptif, je veux dire Thomson, que Chénier imite dans des vers d'ailleurs charmants (3). Et si l'on ne savait qu'il a au moins entrevu la Suisse, on pourrait croire inspirée tout uniment par Gessner l'élégie qui

---

(1) Nous sommes d'autant plus fondé à négliger l'*Hermès* que les fragments n'en étaient pas compris dans la première édition de Latouche. C'est en 1839 seulement que Sainte-Beuve en eut communication et les publia de commun accord avec le premier éditeur.

(2) *Ode VIII.* (Édit. Charpentier, p. 258.)

(3) *Fragments d'idylles, VIII* (p. 61).

chante les beautés de l' « Helvétie », depuis le vallon d'Assey et les pâturages

Où l'Ar roule un or pur en son onde semé.

jusqu'aux sommets neigeux où monte le soir

... cet air si doux à ces campagnes,
Cet air que d'Appenzel répètent les montagnes (1).

N'allons point croire cependant que notre poète n'ait vu le paysage qu'à travers l'œuvre de l'un ou l'autre écrivain en vogue. La nature aussi a été son inspiratrice, tout autant que Gessner ou Thomson, tout autant même que ces anciens en qui il retrouvait les élans de son âme passionnée et de son imagination d'artiste. Il ne nous l'a pas laissé ignorer :

... Les poètes vantés
Sans cesse avec transport lus, relus, médités.
Les dieux, l'homme, le ciel, *la nature sacrée*
*Sans cesse étudiée, admirée, adorée,*
Voilà nos maîtres saints, nos guides éclatants (2).

Il dit vrai. Certains de ses contemporains peuvent s'inspirer de la nature tout autant que lui, Chénier n'en reste pas moins isolé d'eux et, par son originalité même, supérieur à eux. Sa vision du monde extérieur diffère essentiellement de celle des autres. Il la doit sans doute à sa naissance qui, ayant fait de lui un demi-Grec, lui permet de jouir de la nature avec le détachement absolu et la parfaite sérénité d'une âme antique. « Il la voit comme les anciens, non pas, comme la plupart des modernes, avec un mélange d'idées abstraites qui s'interposent entre l'objet et lui; non pas, comme beaucoup de modernes encore, à travers un léger brouillard, très poétique lui aussi,

---

(1) Élégie XXXIX : *Aux deux frères Trudaine* (p. 149).
(2) Élégie XVIII : *Au marquis de Brazais* (p. 107).

mais qui noie un peu les contours, mais avec la netteté, la précision de la ligne du bas-relief (1). » Le paysage apparaît, dans ses vers, baigné de cette lumière merveilleuse de la Grèce où tout se dessine dans une limpidité parfaite. Rien de plus net, de plus franc de coloris, que ce « quadro », où l'on croit voir un soleil ardent embraser le sol aride de quelque canton montagneux de la Morée :

> ... Cérès a maudi cette terre âpre et dure,
> Un noir torrent pierreux y roule une onde impure;
> Tous ces rocs, calcinés, sous un soleil rongeur,
> Brûlent et font hâter les pas du voyageur.
> Point de fleurs, point de fruits, nul ombrage fertile
> N'y donne au rossignol un balsamique asile.
> Quelque olivier au loin, maigre fécondité,
> Y rampe et fait mieux voir leur triste nudité (2).

La netteté absolue des lignes n'empêche point le paysage d'être singulièrement vivant et animé. Non pas que Chénier devine, à la façon des modernes, le sourd tressaillement de la vie universelle, sous l'apparente immobilité des formes. Antique, il voit la nature en antique, et il n'en peut concevoir les forces que sous les traits de divinités anthropomorphiques. Le tableau d'une campagne aux mois d'été, c'est pour lui l'assemblée d'une noble famille de déités :

> La Récolte et la Paix, aux yeux purs et sereins,
> Les épis sur le front, les épis dans les mains,
> Qui viennent, sur les pas de la belle Espérance,
> Verser la corne d'or où fleurit l'Abondance (3).

On pourrait dire : « Ceci n'est point nouveau, et il y a beau temps que tous les dieux de l'Olympe se prélassent en bonne place dans tous les poèmes pseudo-classiques ». Sans doute.

---

(1) E. Faguet, *André Chénier* (Collection des grands écrivains), p. 62.

(2) Idylle III. *La liberté* (p. 18).

(3) *Ibid.* (p. 20).

Mais il y a une différence, et une différence capitale : ce qui n'était chez Delille, par exemple, qu'artifice verbal et rhétorique périmée, se trouve être ici expression première, naturelle, sincère des sensations de l'écrivain. Ce n'est point une tradition stérile qui l'engage à recourir à ces fictions; c'est la qualité même de son imagination qui l'y contraint. Chénier a déjà ce « génie mythologique » qu'on a signalé comme une des caractéristiques de Victor Hugo (1). S'il est moins puissant chez lui que chez le poète de la *Légende des siècles*, combien aussi il est moins exubérant et bizarre, plus souple et plus aisé! C'est comme d'instinct qu'il personnifie les choses, leur prête forme humaine, les fait passer, s'agiter, vivre sous nos yeux. Il est bien de la race des Homérides, et, de l'ancêtre glorieux, il a conservé le trait qu'Aristote notait déjà comme essentiel dans son génie : la tendance à « animer l'inanimé (2) ». Don précieux, mais dangereux aussi, car il permet toutes les débauches de l'imagination, toutes les fantaisies de la métaphore qui, éclatant en fusées soudaines et multiples, déroutent bientôt le lecteur ébloui. Un goût très fin, vraiment « classique », garde Chénier de ces excès, et sa sobriété vigoureuse a un charme plus profond, parce qu'elle ne sent en rien l'effort. D'autre part, ses allusions mythologiques ne sont point de vains ornements « plaqués » par après sur une inspiration déjà refroidie. Là même où les dieux du Panthéon païen ne sont pas cités, l'objet prend comme spontanément forme humaine dans la pensée du poète. Qu'il en soit ainsi d'une abstraction, ce n'est pas encore bien extraordinaire, et il n'y a point trop à s'étonner que, chez lui, l'automne ait un visage :

L'automne au front vermeil, ceint de pampres nouveaux (3).

---

(1) Voir Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, 4e édit. Paris, A. Colin, 1902, pp. 33 sqq.

(2) Καὶ ως κεχρηται πολλαχοῦ Ὅμηρος, τὸ τὰ ἄψυχα ἔμψυχα ποιεῖν διὰ τῆς μεταφορᾶς. ἐν πᾶσι δὲ τῷ ενεργειαν ποιεῖν εὐδοκιμεῖ. (*Rhét.* III, 11, 3.)

(3) Élégie X : *Au chevalier de Pange* (p. 93).

Mais il y a plus, et voici que des fleuves agissent, tout comme dans Homère; ils « luttent » même contre l'hiver — autre personnification — qui en fait pour un temps ses esclaves :

> Ils courent à grand bruit; ils volent, ils bondissent;
> Dans les vallons riants leurs flots se ralentissent.
> Quand l'hiver, accourant du blanc sommet des monts,
> Vient mettre un frein de glace à leurs flots vagabonds,
> Ils luttent vainement, leurs ondes sont esclaves :
> Mais le printemps revient amollir leurs entraves,
> Leur frein s'use et se brise au souffle du zéphyr
> Et l'onde en liberté recommence à courir (1).

Ailleurs l'hiver, qui de nouveau a forme humaine, abat les feuilles des arbres, personnifiés à leur tour, puisque son souffle est dit « homicide » pour la cause :

> ... L'hiver, accourant d'un vol sombre et rapide,
> Nous sèche, nous flétrit, et son souffle homicide
> Secoue et fait voler, dispersés dans les vents,
> Tous ces feuillages morts qui font place aux vivants (2).

En dépit de cette tendance si frappante à personnifier, notons que Chénier use relativement peu des fictions de la mythologie classique. C'est qu'il comprenait parfaitement que ces noms de divinités n'éveillaient plus aucune noble image dans les esprits, qu'ils n'étaient plus qu'ennuyeuses figures d'une rhétorique prétentieuse. Il aurait voulu un merveilleux païen plus neuf, plus vivant, plus suggestif, un merveilleux qui fût sa création de poète. « Il faut, écrivait-il quelque part, que j'invente entièrement une sorte de mythologie probable et poétique avec laquelle je puisse remplacer les tableaux gracieux des anciens (3). »

---

(1) Élégie VI : *Aux deux frères de Pange* (pp. 83-84).

(2) Élégie XXXII : *A de Pange aîné* (p. 132).

(3) *OEuvres* (édit. Gabriel de Chénier), t. II, p. 85.

Le temps lui fit défaut, ou peut-être la puissance créatrice, et cette mythologie n'est qu'en germe dans son œuvre. Eût-il poursuivi son entreprise, que la qualité de son sentiment de la nature n'en aurait pas été notablement modifiée. Un vice capital le condamnait à manquer à la fois de profondeur et d'étendue. De profondeur, parce que l'amour des champs n'apparaît chez lui qu'à l'arrière-plan et comme à la faveur de la passion; d'étendue, parce que son érotisme exclusif ne lui permet guère de voir dans le paysage que le décor charmant de l'idylle. Les idées de la nature et de l'amour sont, dans ses vers, étroitement unies. On a remarqué que la première « n'est pour lui trop souvent que l'inspiratrice de la volupté [1] ». Nous oserons dire davantage : elle n'est presque jamais autre chose.

L'amour aime les champs et les champs l'ont vu naître

s'écrie-t-il, et il développe cette vue avec une abondance significative. Le dieu malin naquit

Dans le fond d'une rose, un matin de printemps.

Et s'il a pris son essor depuis, la campagne conserve pourtant ses préférences :

Tout, mais surtout les champs sont restés son empire.
Là tout aime, tout plaît, tout jouit, tout soupire;
Là de plus beaux soleils dorent l'azur des cieux,
Là les prés, les gazons, les bois harmonieux,
De mobiles ruisseaux la colline animée,
L'âme de mille fleurs dans les zéphyrs semée,
Là, parmi les oiseaux, l'amour vient se poser,
Là sous les antres frais habite le baiser [2].

Sur ce thème, les variations sont infinies, mais la richesse

---

(1) Brunetière, *Études critiques*, t. VI, p. 277.

(2) Élégie X : *Au chevalier de Pange* (p. 92).

de la paraphrase ne doit pas nous tromper : le sentiment de la nature reste, dans tout cela, à fleur de peau. La muse d'André Chénier, c'est, au milieu des champs, une belle rieuse et folâtre :

> Une source brillante, un buisson qui fleurit,
> Tout amuse ses yeux... (1).

Nous voudrions précisément qu'elle ne fût pas seulement « amusée ». Mais c'est trop réclamer d'un Alexandrin, et les spectacles naturels affectent notre poète tout juste dans la mesure où un élégiaque ancien pouvait en être touché. S'il en fallait une autre preuve, on la trouverait dans ses reprises brillantes d'un autre thème classique, celui du « Beatus ille qui procul negotiis... (2) ».

Telle est, prise dans son ensemble, l'inspiration toute païenne d'André Chénier. Ce n'est pas à dire qu'on ne découvre çà et là, dans son œuvre, des traces d'influences plus récentes. M. Anatole France a fort bien dit que « ce contemporain de Suard et de Morellet » n'a soupçonné « ni le spiritualisme, ni la mélancolie de René (3) ». A-t-il pourtant tout ignoré des voluptés que la rêverie solitaire dispense aux âmes passionnées et « sensibles » ? Écoutons-le plutôt :

> Douce mélancolie ! aimable mensongère,
> Des antres, des forêts déesse tutélaire,
> Qui vient d'une insensible et charmante langueur
> Saisir l'ami des champs et pénétrer son cœur,
> Quand, sorti vers le soir, des grottes reculées,
> Il s'égare à pas lents au penchant des vallées,
> Et voit des derniers feux le ciel se colorer
> Et sur les monts lointains un beau jour expirer (4).

---

(1) Élégie X : *Au chevalier de Pange.*

(2) Voir surtout les élégies XIV et XXXIX.

(3) Cité par Brunetière, *op. cit.*, p. 270.

(4) Élégie XIV (pp. 97-98). Si l'on veut apprécier combien — à de rares exceptions près — ces sentiments sont restés étrangers à la période classique, il

Voilà, sans doute, des impressions qui ne sont guère « dans le goût antique ». On ne risque pas beaucoup à parier que le poète a délaissé cette fois l'*Anthologie* pour le roman célèbre dont il évoque peu après l'« immortelle » héroïne :

Julie, amante faible et tombée avec gloire (1).

Et on pourrait relever bien d'autres traces de « romantisme ». Est-il besoin de rappeler ce *Jeune malade*, premier en date de toute une génération de « poètes mourants » ?

Mais prenons garde que ce sont là des traits épars dans l'œuvre de notre poète. Par de multiples liens, et en premier lieu par son sentiment de la nature, Chénier se rattache au classicisme. Ce fut l'erreur de Sainte-Beuve de trouver en lui un précurseur des écrivains du Cénacle. Sans doute, le désir de forger, bon gré mal gré, une généalogie à l'école nouvelle trompa ici la perspicacité habituelle du critique (2).

---

suffira de lire cette strophe d'une ode, d'ailleurs détestable, publiée par le *Mercure de France* en septembre 1739 et intitulée précisément « La mélancolie » :

Que vois-je? Quel épais nuage
M'environne de tous côtés?
Quel Spectre hideux m'envisage?
Mes sens en sont épouvantés.
O ciel! C'est la Mélancolie.
Sous ses efforts ma raison plie,
Son Flambeau n'a plus de splendeur.
C'en est fait, Volupté charmante,
A ta Rivale triomphante
Elle vient de livrer mon cœur.

(1) Élégie XIV (p. 99).

(2) Il est assez curieux que Sainte-Beuve ne soit jamais revenu entièrement de cette erreur, lui qui se plaisait pourtant à atténuer, ou même à infirmer, à coup de « notes », les jugements que ne souscrivait plus son intelligence ondoyante et souple. Dans le dernier article consacré par lui à Chénier, après avoir félicité Becq de

Puis les novateurs de 1825 avaient du romantisme une conception infiniment plus étroite que celle qu'on peut se faire à distance, et, pour ainsi dire, *a posteriori*. La loi nouvelle qu'ils prêchaient était, en majeure partie, une réforme du style. Ils s'inquiétaient des détails de la forme avec une minutie qui nous paraît aujourd'hui un peu mesquine. Par ses coupes inattendues et neuves, par ce qu'il y avait en lui d'un pur artiste soucieux de la plastique, l'auteur des *Idylles* répondait singulièrement à leurs préoccupations dominantes. Enfin les arts figurés avaient une part notable dans son œuvre, et on a pu dire qu'il inaugurait « cette union des poètes, des peintres et des sculpteurs qui allait triompher dans le Cénacle [1] ». Si superficielles que fussent ces analogies, il n'en fallait pas beaucoup plus pour sacrer Chénier romantique. La fausseté de cette vue n'en est pas moins évidente aujourd'hui : quand Chénier est bien lui-même, il n'y a rien de romantique dans la manière dont il sent la nature.

Il a pourtant déterminé certain courant de la poésie nouvelle, et c'est sans doute, en partie, une conséquence de l'erreur foncière de la critique romantique à son sujet. C'est à travers son œuvre que, de 1820 à 1850, on a connu, ou mieux on a senti, une certaine antiquité bien plus alexandrine, il est vrai, qu'attique ou romaine. De la *Simétha* et de la *Bacchante* d'Alfred de Vigny aux évocations prestigieuses du Parnasse, la filiation est directe, et sans André Chénier il est vraisemblable que ces deux pièces n'eussent pas été écrites, ou l'eussent été autrement, ce qui revient au même [2]. Il y a là comme un filon

---

Fouquières de le traiter en « classique qu'il est », il termine encore en saluant en lui une « âme moderne » et un « précurseur ». (*Nouveaux lundis*, t. III, pp. 330 sqq.)

[1] Bertrand, *ouvr. cité*, p. 245.

[2] Sur l'influence de Chénier sur Vigny, voir Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe*, Paris, A. Colin, 1892, pp. 280 sqq.

de poésie antique qui parcourt, mince mais continu, toute la littérature romantique pour s'élargir enfin et s'étendre le jour où l'« usure » du moyen âge poétique et d'un Orient de rêve ramènera les esprits vers les sujets anciens (1).

Ainsi, par une fortune singulière, ce classique a exercé une influence restreinte, mais réelle, sur l'évolution du romantisme. Cependant, détails de versification à part, il y fut plutôt une force conservatrice, opérant à l'insu même de ses plus chauds admirateurs. Son sentiment de la nature, superficiel et assez étroit, encore que très sincère, était d'essence trop contraire aux aspirations générales des novateurs pour être fort nettement saisi par eux. Son œuvre n'est donc pas essentielle dans le sujet qui nous occupe. Elle n'en devait pas moins être examinée, ne fût-ce que pour autoriser ces conclusions partiellement négatives.

*
* *

« Ce fut comme un souffle de fraîcheur et de rajeunissement, comme une palpitation d'ailes qui passait sur les âmes... » C'est en ces termes d'un enthousiasme attendri que Théophile Gautier retraçait l'impression d'émerveillement produite en 1820 par les premières *Méditations*. Nous chercherons à montrer ici que ce « souffle de fraîcheur » et de vie venait des larges espaces de la grande nature. Comment le poète a-t-il vu, senti, interprété les aspects du monde extérieur? La réponse nous sera donnée par une étude attentive des deux recueils de *Méditations*, écrites, pour la plupart, entre 1815 et 1820 (2). Mais, avant

---

(1) Cf. sur cette renaissance des sujets antiques : A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906, pp. 384 sqq.

(2) Nous bornerons là notre enquête, quitte à revenir plus loin sur les *Harmonies*. Retracer complètement l'évolution du sentiment de la nature chez notre poète serait sortir des limites que nous nous sommes imposées. Aussi bien cette étude a été faite. Nous renvoyons à l'intéressant travail de M. J. Hansen : *Le sentiment de la*

cette enquête même, un départ délicat est à faire. Il nous faut distinguer ce qui, dans ces deux recueils, est purement « lamartinien » de ce qui ne l'est qu'à demi, nous voulons dire : écarter tout d'abord ce qui porte dans ces vers l'empreinte reconnaissable d'une inspiration étrangère. Sans doute, si on emprunte des thèmes de développement ou des procédés d'expression, on n'emprunte point des sentiments et des passions. Sans doute aussi, en s'inspirant d'autrui, le poète qui a une personnalité réelle ne fait que « reprendre son bien », et son choix même révèle son étroite parenté d'esprit avec ses modèles. Il n'en reste pas moins malaisé de discerner toujours la part de chacun dans cette intime fusion de deux pensées lyriques, et une critique prudente évitera de fonder un jugement sur des pièces où elle se trahit.

Parmi les sources littéraires nombreuses où il a plus ou moins puisé, deux seulement nous paraissent avoir fourni au poète des *Méditations* quelques-unes des formes de sa sensibilité contemplative. La première est Ossian. On sait l'influence des chants du barde sur la première génération romantique, et nous avons vu que les harpes de Morven avaient déjà bercé l'ennui nostalgique de René. Lamartine à son tour avait été séduit par la mélancolie et le vague de leurs sons. Très tôt, il avait lu avec passion les chants réunis par Macpherson, et, non content de les imiter gauchement dans ses vers d'adolescent, il s'était proposé de visiter « les fils d'Ossian et les pins antiques témoins de ses exploits et de ses chants [1] ». Il subsiste dans les *Méditations* plus d'une trace de ce culte de jeunesse. Le poète

---

*nature dans la poésie de Lamartine* (Diekirch, 1901), et à la thèse de M. Zyromski : *Lamartine, poète lyrique* (Paris, A. Colin, 1897). Nous tenons d'autant plus à mentionner ce dernier travail — le plus approfondi qui ait encore été consacré au poète — que nous en contesterons quelques points, et qu'il nous paraît, dans l'ensemble, caractériser plutôt l'auteur des *Harmonies* que celui des *Méditations*.

[1] Lettre à Aymon de Virieu, du 10 août 1810. — Cf. une autre lettre au même datée de 1808. (*Correspondance*, t. I, pp. 7 et 8.)

se souvient des clairs de lune mystérieux et des brouillards où flottent les ombres des héros gaéliques. Une des pièces du recueil de 1820 a même, d'un bout à l'autre, une teinte ossianique fort prononcée. Qu'on feuillette plutôt la traduction de Letourneur, puis qu'on relise les strophes du *Soir* :

Mon cœur à ta clarté s'enflamme,
Je sens des transports inconnus,
Je songe à ceux qui ne sont plus :
Douce lumière, es-tu leur âme ?

Peut-être ces mânes heureux
Glissent aussi sur le bocage.
Enveloppé de leur image,
Je crois me sentir plus près d'eux !

Ah ! si c'est vous, ombres chéries,
Loin de la foule et loin du bruit,
Revenez ainsi chaque nuit
Vous mêler à mes rêveries [1].

Il est rare pourtant que Lamartine suive longtemps ce modèle. Aussi bien ne lui offrait-il guère que les spectacles d'une nature uniformément désolée et sombre. « Ossian, reconnaissait-il un jour, est certainement une des palettes où mon imagination a broyé le plus de couleurs et qui a laissé le plus de ses teintes sur les faibles ébauches que j'ai tracées depuis [2]. » L'aveu est loyal ; on aurait tort d'en abuser. Car ces teintes ossianiques ne sont guère conservées intactes que dans des traits descriptifs

---

[1] Cf. : « ... Et toi, ô Agandecca, si tu es près de ces lieux, parmi les enfants de ta patrie, ou si tu es assise sur un nuage, au-dessus des mâts et des voiles de Loclin, viens me visiter dans mes songes. Belle qui me fus si chère, viens réjouir mon âme du doux aspect de ta beauté. » *Ossian*, trad. Letourneur, t. I, p. 69. — On trouvera d'autres rapprochements — dont beaucoup sont loin d'être probants — dans la dissertation de M. Th. von Poplawsky : *L'influence d'Ossian sur l'œuvre de Lamartine*, Heidelberg, 1905.

[2] *Confidences*, livre VI.

épars et qui, d'ordinaire, perdent par leur isolement le meilleur de leur force.

Un autre de ses poètes favoris, plus poète que peintre celui-là, allait suggérer au jeune écrivain une interprétation des beautés du paysage. Nous voulons parler de Pétrarque. L'amour est, dans le *Canzoniere*, le magicien subtil qui, selon les heures, noie dans une ombre mélancolique ou illumine de clartés joyeuses les mêmes aspects d'un paysage familier. Que Laure ait souri, et la nature s'égaie et sourit à son tour; les oiseaux chantent mieux, les fleurs se dressent plus belles sur leurs tiges, et plus doucement s'inclinent à l'horizon les collines où verdit le laurier symbolique. Mais la froideur de la « gentil donna » — ou son absence — dissipera le charme : tout le paysage se rembrunira, quand bien même il serait teint des vives couleurs de la « primavera candida e vermiglia ». Et le plus attirant des sites deviendra pour le poète un horrible désert :

> E cantare augeletti, e fiorir piagge,
> E di belle donne oneste atti soavi
> Sono un deserto, e fere aspre e selvagge (1).

Mais il n'est pas besoin d'avoir lu les plaintes mélodieuses de l'amant de Laure pour connaître ces accents. Ils ont passé dans des vers qui chantent dans toutes les mémoires :

> Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
> Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
> Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
> Un seul être vous manque et tout est dépeuplé!

Ainsi se retrouve, dans l'*Isolement*, cette interprétation amoureuse de la nature, en quoi l'on s'accorde à voir une des nouveautés les plus précieuses du pétrarquisme. Mais déjà il s'y mêle des éléments étrangers. Car si l'amour a, dans le *Canzo-*

(1) *In morte di madonna Laura*, Sonetto XLII.

*niere*, toutes les ferveurs et jusqu'aux pratiques d'un culte dévotieux, je ne pense pas qu'on y retrouve l'équivalent des strophes finales de Lamartine, où une âme avide d'infini prend un essor soudain, d'un vol à la fois facile, harmonieux et puissant.

Quand le poète de 1820 se reconnaissait ainsi dans Pétrarque, il avait déjà derrière lui toute une série d'œuvres où le sentiment de la nature trouvait une expression personnelle, sinon toujours originale. De 1815 à la fin de 1817, nous le voyons essayer ses forces dans des vers aimables, où il fait revivre, en l'élargissant et en l'épurant d'instinct, l'érotisme enjoué de Parny. La nature, moins décrite qu'évoquée par des sensations, n'y joue aucun rôle et surtout n'y prend aucune signification profonde. Elle est le cadre, le décor de l'intrigue amoureuse, rien au delà. Témoin passif et complaisant, elle gardera dans les siècles le nom de l' « amante », une fois que le génie de l'amant l'aura immortalisée :

Oui, l'Anio murmure encore
Le doux nom de Cynthie aux rochers de Tibur ;
Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure ;
Et Ferrare au siècle futur
Murmurera toujours celui d'Éléonore (1).

Ainsi le souvenir de trois célèbres amoureux-poètes semble flotter encore sur le golfe de Baïa :

Horace, dans ce frais séjour,
Dans une retraite embellie
Par le plaisir et le génie,
Fuyait les pompes de la cour ;
Properce y visitait Cynthie,
Et sous les regards de Délie
Tibulle y modulait les soupirs de l'amour (2).

---

(1) A Elvire. (*Premières méditations.*)

(2) Le Golfe de Baïa. (*Ibid.*)

S'il fallait conclure par quelque pensée générale ou philosophique, on s'attendrait, après cela, à des considérations sur la nature immuable devant les flots pressés des générations. Ce serait, à nos yeux, une conclusion obligée, et même banale. Mais elle n'est devenue telle que pour avoir été consacrée par soixante-quinze ans de littérature romantique ou influencée par le romantisme. Surtout, elle est trop à base de pessimisme chrétien pour se trouver en harmonie avec l'inspiration franchement païenne de ces élégies à l'antique destinées, semble-t-il, à être chantées *sub rosa* dans un banquet de raffinés sceptiques. Le poète lit dans la nature une tout autre leçon. Il y voit le perpétuel écoulement des formes matérielles, parallèle au perpétuel écoulement des êtres :

Ainsi tout change, ainsi tout passe;
Ainsi nous-mêmes nous passons,
Hélas! sans laisser plus de trace
Que cette barque où nous glissons
Sur cette mer où tout s'efface.

La conclusion, ce sera le *Carpe diem* d'Horace :

Aimons donc, aimons donc, de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons!

s'écriera l'amante du *Lac*, et dans une *Élégie* antérieure, bien que parue plus tard, les conseils du poète sont aussi clairs :

Cueillons, cueillons la rose au matin de la vie!
. . . . . .
Hâtons-nous d'épuiser la coupe de la vie
Pendant qu'elle est entre nos mains [1].

Rédigeant longtemps après le commentaire de cette méditation, il déclarait comme négligemment : « C'est la philosophie voluptueuse et sensuelle d'Horace, d'Anacréon, d'Epicure; ce

---

[1] Élégie. (*Nouvelles méditations.*)

n'est pas la mienne ». Il eût mieux dit : ce n'est plus la mienne. Car il l'avait ou héritée, ou adoptée, et elle imprègne toutes ses œuvres de la première manière.

Mais la mort de Julie survint qui, le ramenant au spiritualisme chrétien, devait teindre de couleurs plus pures sa vision du monde extérieur. Ses chants désespérés atteignirent à une beauté et à une hauteur de lyrisme qui faisaient encore défaut à la grâce superficielle de ses premières compositions. Il y eut dans ses vers plus de gravité à la fois, plus de sincérité et plus d'élan. On note d'analogues supériorités dans les sonnets écrits *In morte di Madonna Laura*. J'oserai dire que l'évolution fut mieux marquée encore chez Lamartine que chez Pétrarque. C'est l'amour, et l'amour seul, qui change de teinte, et jusqu'à un certain point de nature, dans la seconde partie du *Canzoniere;* avec la mort de Julie commence pour le poète des *Méditations* une nouvelle vie morale. La religion a désormais la première place dans ses préoccupations, et c'est bien ce qui modifie complètement son sentiment de la nature. Toute raisonnante et peu encline au mysticisme, M^me^ de Staël avait pourtant éprouvé déjà que « la religion a une grande part dans la contemplation de l'univers [1] ». C'est vrai de Lamartine plus que de tout autre. L'univers visible est désormais entre Dieu et lui un truchement nécessaire. Il le lui révèle avec la plus écrasante des évidences. Le poète prête l'oreille aux mille voix de la création, et il découvre qu'elle chante le Créateur :

Et toute la nature est un hymne à ta gloire [2] !

Mais ce n'est pas assez dire encore, et Lamartine renchérit singulièrement sur cette idée, courante depuis Fénelon et Rousseau, de la révélation de Dieu par la nature. Qu'on y prenne garde en effet : ce qu'il retrouve dans le monde exté-

---

(1) *De l'Allemagne*, livre IV, chap. 9.

(2) La Solitude. (*Nouvelles méditations.*)

rieur, ce n'est point la preuve de l'existence de Dieu, ce qui serait banal, mais c'est Dieu lui-même, en personne, et sous des formes étrangement matérielles.

C'est toi que je découvre au fond de la nature,

s'écrie-t-il, et voici sous quels traits :

... Quand l'aube, agitant son voile dans les airs,
Entr'ouvre l'horizon qu'un jour naissant colore,
Et sème sur les monts les perles de l'aurore,
Pour moi, c'est *ton regard* qui, du divin séjour,
S'entr'ouvre sur le monde et lui répand le jour.
Quand l'astre à son midi, suspendant sa carrière,
M'inonde de chaleur, de vie et de lumière,
Dans ses puissants rayons, qui raniment mes sens,
Seigneur, c'est ta vertu, *ton souffle* que je sens (1).

Et ailleurs il se demande, avec plus de hardiesse encore :

Mais... ton sublime auteur défend-il de le croire !
N'es-tu point, ô soleil, un rayon de sa gloire !
Quand tu vas mesurant l'immensité des cieux,
O soleil, n'es-tu point *un regard de ses yeux* (2) ?

Mais il n'est pas donné à tous de retrouver ainsi dans la création les traits mêmes du Créateur. Ou plutôt le temps n'est plus où éclataient aux yeux du vulgaire ces rapports étroits qui relient Dieu et la Nature. Et ce temps-là, c'était celui de l'Eden, c'était l'aube souriante et fraîche de la vie, dont Lamartine évoque le souvenir avec l'émotion que Jean-Jacques apportait à ses panégyriques de l'âge d'or :

La nature, sortant des mains du Créateur,
Étalait en tous sens le nom de son auteur :
Ce nom, caché depuis sous la rouille des âges,
En traits plus éclatants brillait sur tes ouvrages (3).

---

(1) La Prière. (*Premières méditations.*)

(2) Hymne au Soleil. (*Ibid.*)

(3) Dieu. (*Ibid.*)

Mais les siècles ont passé, et aujourd'hui l'homme admire le temple sans voir le Dieu, et l'ensemble complexe des apparences fugitives dissimule l'Éternel aux yeux de la foule grossière [1]. Par bonheur, le poète est là. Seul — *mens divinior!* — le poète s'élève encore à ces intuitions supérieures. Tout autant que le solitaire, il est au nombre de ces âmes « qui ont l'oreille plus fine que les autres, qui entendent Dieu à travers ses œuvres [2] ».

Ce monde qui te cache est transparent pour moi [3]

proclame-t-il, et il dit vrai. Source d'une noble fierté, cette révélation procure aussi au poète les consolations les plus douces à un cœur déçu et lassé. S'il lui est cher, ce vallon qu'évoque la célèbre *méditation*, c'est à coup sûr pour le calme et l'oubli que la nature y verse à pleins bords, mais c'est aussi pour les voix murmurantes et suaves qui y parlent de l'au-delà, et pour ce qu'elles affirment de l'éternelle présence d'un consolateur divin.

Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence :
Sous la nature enfin découvre son auteur [4] !

Image de la divinité, le monde visible devient ainsi l'intermédiaire direct entre l'âme du poète et l'intelligence suprême. Mais quand on a indiqué comment s'établissent les rapports entre le signe et l'être signifié, il faut encore continuer à en suivre le double fil dans une sphère plus obscure, et préciser la direction et la puissance des liens qui unissent la nature à l'âme

---

(1) Cf. : Nature, firmament, l'œil en vain vous contemple !
Hélas ! sans voir le Dieu, l'homme admire le temple ! (*Dieu.*)
et : Vastes cieux qui *cachez* le Dieu qui vous a faits. (*La Foi.*)

(2) La Solitude, Commentaire. (*Nouvelles méditations.*)

(3) La Prière. (*Premières méditations.*)

(4) Le Vallon. (*Ibid.*)

inspirée. Et c'est même ici l'essentiel, à notre point de vue, puisque aussi bien il s'agit d'analyser un sentiment, c'est-à-dire, dans un certain sens, une modification du moi sous des influences extérieures. Dans la manière même dont il reçoit l'impression et dont il la traduit, se révèle le plus pur de la personnalité, la véritable idiosyncrasie du poète. Des écrivains, les uns reçoivent et accueillent avec une curiosité attentive l'incessant afflux des sensations, et s'il arrive à l'un d'eux de s'appeler Chateaubriand, il sait la phrase, la tournure, l'expression, le mot qui est l'exact équivalent littéraire de chacune d'elles, et par la force du génie et de la suggestion artistique, elles revivent après lui dans des milliers d'imaginations. Par une magie plus étonnante encore, d'autres négligent l'impression précise et singulière; ils se refusent à morceler l'ensemble pour tenir entre leurs mains la partie détachée suivant des arêtes vives. Le paysage n'est guère décrit par eux, et pourtant il se retrouve dans leur œuvre, et l'aspect s'en impose aux sensibilités avec une intensité supérieure à celle d'une peinture brillante aux lignes brutalement nettes.

Il faut demander à Lamartine l'explication du prodige. Elle est tout entière dans la façon dont il se trouve impressionné par les spectacles du dehors. Chez lui, le sentiment, qui naît de la sensation, s'oppose cependant à elle. Il avoue quelque part que « le sentiment n'est qu'un écho de la sensation [1] ». Mais écoutons-le éclaircir cette proposition qu'on jugerait à tort paradoxale : « Les choses extérieures, à peine aperçues, laissaient une vive et profonde empreinte en moi; et, quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient dans ce qu'on nomme l'imagination, c'est-à-dire la mémoire qui revoit et qui repeint en nous. Mais, de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiments. Mon âme animait ces images, mon cœur se mêlait à ces

---

[1] A El..., Commentaire. (*Nouvelles méditations.*)

impressions. J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait frappé. J'étais une glace vivante qu'aucune poussière de ce monde n'avait encore ternie, et qui réverbérait l'œuvre de Dieu (1) ! »

Heureuse faculté d'une imagination haute et pure! Elle affine la matière brute de la sensation et n'en conserve que l'impression réfléchie en elle. Dans le paysage même, les contours précis s'abolissent tandis que le sentiment gagne en intensité à la fois et en profondeur, précisément parce que dégagé avec plus d'aisance de la gangue de matière qui l'enserrait. La nature apparaît ainsi dans les vers du poète comme en un tableau transparent et lumineux; les détails s'y estompent à peine en ombres indécises et frêles, — moins des ombres que des reflets, — mais l'impression éprouvée, qu'elle soit joie douce ou mélancolie pensive, s'en dégage avec cette force mystérieuse d'irradiation des sentiments plutôt suggérés qu'exprimés. Par un de ces instincts qui révèlent le grand poète, Lamartine a horreur d'une forme trop nette et presque grossière dans sa précision. Ses sentiments sont trop fins, trop nuancés pour être rendus par des mots d'une banale évidence; lui-même est trop artiste pour se résoudre à le tenter. L'art, en effet, et on l'a fort bien dit, « vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer; il nous les suggère et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces (2) ». Tout au moins est-ce là une de ses formes les plus subtiles, et celle qui plaît davantage à Lamartine. Il a un choix de termes généraux et décolorés à souhait, et son inspiration suffit à gonfler d'une vie ardente et à nimber d'un éclat irréel ces mots inexpressifs qui, sous d'autres plumes, eussent paru flasques et vides. Faut-il dire combien pareille poésie est spiritualiste dans son essence? Ce qu'elle rejette, ce sont précisément toutes les contingences. D'un vol facile, elle s'élève au-dessus d'elles à

(1) Préface des *Méditations*.

(2) H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889, p. 12.

des réalités d'un ordre supérieur, et à travers les choses, c'est la vie de l'âme elle-même qu'elle chante.

Que va-t-il passer du paysage dans une œuvre de pareille inspiration? Il est vraisemblable que le poète répugnera aux longs détails et aux descriptions minutieuses. Mais encore lui faut-il bien consentir à admettre une certaine part d'objectivité. Quand bien même on ne chercherait dans le monde extérieur que des occasions d'épancher les réserves d'une sensibilité affinée et riche, un minimum de « réalisme » est nécessaire, auquel on ne peut se dérober qu'au risque de devenir obscur ou même inintelligible (1). Que donner au moi, qu'accorder à la nature? Problème singulièrement complexe! Mais le génie se joue des difficultés sur quoi pâlissent les esthéticiens, et Lamartine trouve d'instinct la solution dans le symbolisme. Chaque détail pittoresque se charge, dans ses vers, d'une signification morale; en restant réel, il apparaît pourtant comme la traduction tangible d'une pensée, d'un sentiment, d'une impression. Relisons les strophes du *Vallon*, un des plus purs modèles du lyrisme lamartinien. Non seulement le paysage s'y trouve réduit à quelques grandes lignes, mais chaque trait de ce dessin sommaire revêt encore une valeur symbolique. Ces ruisseaux dont les eaux murmurantes vont se perdre non loin de leur source, ne sont-ils pas l'image même de la vie?

> La source de mes jours comme eux s'est écoulée;
> Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour....

Si un rempart de verdure rétrécit l'horizon, n'est-ce pas par une délicate harmonie avec les aspirations d'une âme lassée et qui cherche le calme d'une retraite solitaire?

> J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie;
> Je viens chercher vivant le calme du Léthé.

---

(1) C'est à quoi aboutiront souvent, par excès de pur subjectivisme, les symbolistes de 1890, dont Lamartine est l'ancêtre très authentique.

Et le même parallélisme continue jusqu'au bout, unissant sans cesse l'impression morale à quelque aspect des choses :

> Tes jours, sombres et courts comme des jours d'automne,
> Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux.

Mais ce ne sont là que des traits descriptifs ; où est le tableau? Nous relisons la pièce, nous nous imprégnons du sens profond de chaque vers... Peine inutile!... Il ne surgit pas même aux yeux les lignes banales d'un décor conventionnel. C'est que chaque détail a sa valeur propre, sa signification particulière et indépendante de l'ensemble pittoresque. Plusieurs paysages réels ont été fondus dans un seul, et à chacun d'eux le poète a pris ce qui s'harmonisait avec son état d'âme. En résulte-t-il un manque d'unité? On pourrait le croire puisqu'on ne réussit point à évoquer, d'après ces vers, l'image précise d'un coin de nature. Mais l'unité est ici une unité d'impression, je dirai même : une unité psychique. Chaque détail pittoresque exprime quelque sentiment ou quelque tendance de l'âme du poète. C'est là le centre vers où convergent tous les traits descriptifs. Ainsi s'explique que l'on ne réussisse point d'ordinaire à préciser, avec une exactitude satisfaisante, le décor où Lamartine promène ses vagues tristesses. Parfois, il est vrai, on peut, à force de bonne volonté, « identifier » le paysage entrevu dans la brume de la pensée lyrique. Mais encore que de mécomptes! Dans le site qu'évoque l'*Isolement*, on a voulu retrouver certain lieu précis du Mâconnais. Peut-être en est-il ainsi, mais il faut avouer que des détails adventices faussent déjà singulièrement la ressemblance, quand ce ne serait que ce « lac aux eaux dormantes » dont on chercherait vainement la trace dans la plaine qui s'étend du Craz à la rive de la Saône (1).

Tel est le « morcellement » du paysage dans une seule *Méditation*. Mais, si les détails ont tant de peine à s'agencer

---

(1) Voir Reyssié, *La jeunesse de Lamartine*, chap. VIII.

dans un même cadre pour reproduire l'un ou l'autre aspect du réel, ne serait-ce point que le poète aurait décrit l'irréel, et que ses vers refléteraient l'image d'un « paysage intérieur » lentement élaboré en lui? On l'a dit et même on a essayé de nous en peindre les perspectives flottantes et les horizons fuyants (1). Nous craignons qu'on n'y ait pas réussi, et qu'on n'y puisse réussir. Sans doute, le monde matériel étant chose bornée, le nombre des motifs descriptifs l'est aussi. Sans doute encore, c'est un fait que le poète réduit d'instinct les images à un petit nombre de symboles, devenus comme les supports de sa pensée poétique. Donc on peut conclure à la possibilité de reproduire le tableau projeté par la nature sur l'écran étrangement sensible de cette manière de chambre noire qu'est l'imagination d'un poète. Tout cela paraît même fort logiquement déduit. Mais tout ce raisonnement est fondé sur cette convention que partout dans son œuvre le poète donne au même détail matériel identiquement la même valeur; qu'il ne recourt point à la même image autrement évoquée pour rendre sensibles des impressions différentes, encore que de même ordre; qu'au gré de ses caprices l'inspiration ne teint pas les réalités de nuances délicatement variées, que le poète enfin, cette « chose légère, ailée et sacrée » dont parle Platon, reste immobile et comme figé dans la même attitude sous tous les souffles du sentiment et de la passion. On pense bien que c'est le contraire qui est le vrai. Or, voyez les conséquences! Ou bien le critique ignorera de parti pris ces différenciations subtiles, et sa traduction du paysage intérieur sera un croquis rudimentaire, où quelques motifs se profileront en traits durs : il y manquera l'ambiance imperceptible et subtile, les jeux quasi insaisissables des ombres, tout ce qui donne enfin au site évoqué sa vérité et sa vie profondes. Ou bien il sera soucieux d'exprimer toutes les nuances et de noter fidèlement pour chaque image ses rayonnements, ses ondoiements, toutes ses

(1) Voir Zyromski, *Ouvr. cité.*

mouvantes métamorphoses : alors le paysage prendra une complexité infinie et une imprécision déroutante, et l'essai d'exégèse tournera à l'explication *per obscurius*. Ce dernier cas est bien, pensons-nous, celui de M. Zyromski, et on a pu dire que son commentaire « enveloppe la poésie comme une buée lumineuse [1] ».

N'essayons donc point de ramener à une unité trop étroite, et par là même factice, les images que Lamartine évoque dans ses vers. On risquerait d'abord de les dépouiller de ce qu'elles ont de délicat et de rare, de ce qui en fait l'indéfinissable beauté. Puis ce serait peut-être accorder à la matière des formes imaginatives une importance que le poète ne leur a point concédée. Il a écrit :

La voix de l'univers, c'est mon intelligence [2].

Et sans doute il s'est trompé, mais d'un mot seulement : c'est moins son intelligence qui anime le spectacle des choses, que tout ce qu'il y a en lui de sentiments et d'aspirations. Combien il a raison de déclarer qu'il

Prête pour l'adorer *son* âme à la nature [3] !

C'est dire toute la subjectivité de son interprétation du monde matériel. Les images en restent indissolublement associées à ses joies et à ses tristesses, et c'est d'elles qu'elles prennent leur teinte propre. Mais aussi, par un juste retour, le paysage garde le sentiment plus pur et comme exempt de tout mélange ; il le précise à la fois et le fixe, et le poète parle avec émotion de souvenirs lointains :

Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux [4].

---

(1) Expression de M. G. Lanson dans la *Revue universitaire* de 1897.

(2) La Prière. (*Premières méditations.*)

(3) *Ibid.*

(4) Milly ou la terre natale. (*Harmonies.*)

C'est ainsi que sensation et sentiment se prêtent un mutuel appui. Aussi bien Lamartine ne leur fait-il pas parts égales, et il serait vain de nier que le second prend chez lui une importance refusée à la première. C'est que le sentiment est bien davantage le « moi », et que le poète, individualiste jusqu'aux moelles, n'apprécie la sensation que comme expression de sa personnalité. Mais, d'autre part, cette personnalité, il l'élargit, l'étend en tous sens, comme par une tendance innée. D'autres humanités d'élite se confineront orgueilleusement dans l'exceptionnel ; lui tend sans cesse au général, et, par delà le général, à l'infini :

> Mon âme est à l'étroit dans sa vaste prison :
> Il lui faut un séjour qui n'ait pas d'horizon (1).

Par là encore, le sentiment de la nature se fond, chez Lamartine, dans le sentiment religieux. Il aime et reproduit souvent cette image de l'âme qui, d'un vol facile et rapide, s'élève aux hauteurs de l'infini. Cet essor est bien celui de son inspiration :

> Chaque coup de son aile, en l'élevant aux cieux,
> Élargit l'horizon qui s'étend sous ses yeux (2).

Voilà sans doute le secret de la lumineuse clarté dont brillent ces chants intérieurs. Et c'est ce qui explique aussi le miracle de cette âme de poète communiant avec le monde des formes et des couleurs, sans se dissoudre jamais en lui, mais en restant, sans une défaillance, la Psyché immatérielle et radieuse (3).

---

(1) Dieu. (*Premières méditations.*)

(2) La Solitude. (*Nouvelles méditations.*)

(3) C'est ce que distinguait fort nettement déjà un critique de 1830, alors cependant que les aristarques de revues, toujours si injustes pour Lamartine, s'attardaient encore à de vaines chicanes de mots. « Partout, notait Patin, vous trouvez, chez M. de Lamartine, cette même confusion de la nature et du monde invisible, se

*
* *

Quelques notes sincères et nouvelles, quelques pressentiments d'une poésie de la nature, perdus, il est vrai, dans la grisaille d'une expression correctement banale; puis une voix d'outre-tombe évoquant en de rapides tableaux les splendeurs des pays de lumière entrevus par un païen voluptueux et artiste, c'est bien toute l'histoire du sentiment poétique de la nature au XIX^e^ siècle avant Lamartine. C'est dire à la fois l'importance évolutive et l'originalité du mince recueil des *Méditations*. Par lui s'annonçait une nouvelle poésie de la nature, spiritualisée par le symbolisme, et le monde extérieur allait retrouver des charmes inconnus à se dessiner, baigné de clartés fluides, dans les lignes harmonieuses d'un paysage élyséen.

---

servant l'un à l'autre d'explication ou d'emblème. Aussi, chez lui, la pensée prend toujours un corps, une figure, et la matière, à son tour, une âme et une voix... Il ne décrit pas pour décrire, mais pour produire au dehors, et sous des traits palpables, l'émotion, l'idée dont il est plein. Nul poète n'a répandu dans ses tableaux plus de traits empruntés aux beautés naturelles, n'a broyé sur sa palette de plus riantes, de plus éclatantes couleurs; mais nul aussi n'en a composé un plus grand nombre d'ingénieuses similitudes, de symboles frappants. » (*Revue encyclopédique*, t. XLVII [1830], p. 128; article repris dans les *Mélanges de littérature*, p. 439.)

## CHAPITRE VIII.

### Dix ans de poésie romantique.

I. Le sentiment de la nature dans les *Harmonies*. — II. L'influence de Chateaubriand. L'influence de Byron. Essais de peintures exotiques : Ferdinand Denis. Tentatives de pittoresque poétique : les *Orientales* et les *Poésies de Joseph Delorme*. — III. Le sentiment de la nature chez les *poetæ minores*. Labinski.

Dans la littérature poétique des dix années qui précèdent 1830, Lamartine occupe une place à part. Il est déjà une gloire acceptée, classée, consacrée du premier coup. Puis, par goût autant que par l'effet des circonstances, il reste à l'écart des milieux littéraires. Il veut y rester, d'ailleurs, et quand on le sollicite d'entrer à la *Muse française* qui vient de se fonder, il se dérobe et avoue qu'il n'est « plus au courant de rien de ce qui s'écrit ou de ce qui se pense [1] ». On semble donc autorisé à le considérer un peu en dehors du mouvement général de la poésie. Outre les morceaux insérés dans les *Nouvelles Méditations*, et dont nous avons parlé déjà, son inspiration s'épanche, à ce moment, dans l'admirable série de pièces lyriques qui, réunies en 1830, formeront le volume des *Harmonies poétiques et religieuses*. On n'attend point de nous que nous y étudiions à nouveau la qualité du sentiment de la nature. Aussi bien les caractères propres de sa contemplation du monde visible dépendent si étroitement de la personnalité même du poète que ce serait nous condamner à des redites fastidieuses. Il suffira de dégager

---

[1] Cité par Léon Séché, *Le cénacle de la Muse française (1823-1827)*. Paris, 1908, in-8°, p. 64. Sur la *Muse française*, consulter aussi la savante introduction de M. J. Marsan à la réédition qu'il en a donnée à la *Société des textes français modernes*.

ici les éléments nouveaux qui s'y rencontrent et de préciser dans quelle mesure ils modifient ses attitudes.

D'abord, — et ce point a son importance — il faut noter que Lamartine entre à ce moment dans une période d'apaisement dont le calme contraste avec les effervescences passionnées de sa vie antérieure. Il l'a, dans la suite, bien senti et exprimé lui-même. « J'avais passé le cap des tempêtes que tout homme doit passer dans sa jeunesse, avant d'arriver à ces espaces calmes et lumineux de la vie où l'on goûte quelques années de sérénité. J'étais marié, je venais d'être père ; deux enfants balbutiaient en me souriant dans leur berceau aux pieds de leur jeune mère. J'avais dans la diplomatie un emploi régulier et actif de mes facultés, conforme à mes goûts. J'habitais l'Italie, cette seconde patrie de mes yeux et de mon cœur. Tout était repos d'esprit, silence des passions, hymne intérieur en moi et autour de moi [1]. » Cette tranquillité d'âme a son contre-coup sur la manière dont le poète contemple désormais la nature. Elle ne revêt plus à ses yeux un aspect tour à tour riant ou sombre, au gré des fluctuations de sa vie sentimentale. De sa merveilleuse faculté d'enthousiasme, plus rien aujourd'hui n'est distrait pour des adorations profanes. Et ses élévations vers la divinité en prennent plus de sérénité et plus d'ampleur. Lui-même a encore noté cette évolution caractéristique, et cette fois dans ces beaux vers :

> Seigneur, j'aimais jadis à répandre mon âme
> Sur les cimes des monts, dans la nuit des déserts,
> Sur l'écueil où mugit la voix des vastes mers,
> En présence du ciel et des globes de flamme
> Dont les feux pâlissants semaient les champs des airs.

---

[1] Commentaire d'*Invocation*. (*Harmonies*, édit. de 1900, p. 7.) — Cf. aussi : « C'est l'époque de ma vie où ma pensée, sans désirs, sans soins et sans soucis sur la terre, se tourna habituellement vers le ciel, et où tous mes chants étaient des hymnes ». (Commentaire de *Désir*, p. 183.)

Il me semblait, mon Dieu, que mon âme oppressée
Devant l'immensité s'agrandissait en moi,
Et sur les vents, les flots, ou les feux élancée,
De pensée en pensée,
Allait se perdre en toi (1) !

S'il n'a plus besoin maintenant de grands spectacles et de sublimes tableaux pour découvrir Dieu dans la nature, c'est qu'il en trouve à chaque pas l'évidente révélation, c'est que, par le moindre détail, par le brin d'herbe ou par la goutte de rosée, il perçoit clairement son éternelle présence. Il en va du monde matériel tout entier comme de la voûte étoilée, où le poète lit sans effort la signature d'une main céleste :

Les cieux pour les mortels sont un livre entr'ouvert,
Ligne à ligne à leurs yeux par la nature offert... (2).

Sans doute, tout ceci n'est pas essentiellement nouveau, et dans les *Méditations* déjà l'univers visible apparaissait comme l'immense échelle de Jacob, par quoi l'homme remonte jusqu'à son Créateur. Mais qu'on remarque combien la même conception reçoit dans les *Harmonies* une expression plus large, plus complète, plus empreinte encore d'un enthousiasme sacré. L'oreille du poète distingue maintenant, dans leur majestueux ensemble, les mille voix du cantique des choses. Toutes chantent la bonté et la gloire divines, toutes se marient dans des accents d'une grandeur pénétrante et d'une immatérielle suavité. Et ravi, il se laisse bercer par elles, et il égrène à son tour l'ineffable litanie de l'extase religieuse. Ou bien, dans une exaltation suprême, il se mêle, avec une ferveur quasi panthéiste, à ce

(1) *Hymne du soir dans les temples*, p. 51.
(2) *L'infini dans les cieux*, p. 110.

concert unanime, comme pour en diriger ou pour en précipiter encore l'harmonieuse symphonie :

> Montez donc, flottez donc, roulez, volez, vents, flamme,
> Oiseaux, vagues, rayons, vapeurs, parfums et voix !
> Terre, exhale ton souffle ! homme, élève ton âme !
> Montez, flottez, roulez, accomplissez vos lois !
> Montez, volez à Dieu ! plus haut, plus haut encore !
> Dans les feux du soleil sa splendeur vous a lui ;
> Reportez dans les cieux l'hommage de l'aurore,
> Montez, il est là-haut ; descendez, tout est lui [1] !

N'est-il pas frappant que cette interprétation plus spiritualiste que jamais des spectacles de la nature s'affirme, alors que Lamartine vit en Italie, dans un décor méridional, où les splendeurs d'une végétation luxuriante s'épanouissent sous la caresse d'un soleil plus chaud, où l'œil est sans cesse réjoui par des tons et des nuances d'une intensité plus vibrante? Le beau prétexte à pittoresque qu'eût trouvé là un Théophile Gautier, et quelle gamme de couleurs, étalées en couches éclatantes, eût chanté dans ses tableaux ! Mais un tempérament esthétique tout différent disposait notre poète à d'autres ivresses. On l'a finement remarqué : c'est sous des aspects plus suggestifs et d'une netteté moins précise que le paysage italien le séduit. « L'atmosphère frisonnante qui enveloppe les montagnes comme d'un vêtement lumineux et tiède, le cristal sans fond du firmament, d'où la lumière semble ruisseler en une pluie fine et continue, toute cette profusion de rayons et de reflets fait paraître les choses dans un nimbe d'enchantement et un éclat d'apothéose. Ajoutez-y les frémissements de la brise « qui remplissent l'air d'harmonies » fugitives semblables à des plaintes d'eau ou à des chucho- » tements de voix humaines [2] », les vagues parfums qui flottent partout et qui semblent monter de cassolettes mystérieuses, balancées en silence par des mains invisibles pour quelque fête

---

[1] *Hymne du matin*, p. 23.

[2] *Souvenirs et portraits*, t. I, p. 145.

cachée, les métamorphoses féeriques que subissent les choses dans la magnificence de l'aube et du crépuscule, et l'on comprendra pourquoi le poète appelle l'Italie la fête éternelle de la nature (1). »

Pour charmer Lamartine, il faudra donc que s'atténuent la netteté trop brutale de certains contours et l'éclat trop cru de certaines couleurs. Par exemple, si les Apennins dessinent quelquefois leur crête dans ses vers, c'est toujours en fond de décor, dans un lointain qui les estompe déjà. Encore y arrêtera-t-il de préférence ses regards aux heures indécises où les jeux de la lumière à peine diffuse leur prête une vaporeuse irréalité, à l'instant

> Où l'aube naissante effleure
> Les neiges du mont lointain (2);

ou lorsque

> L'ombre des monts lointains se déroule et recule (3).

La mer l'attire davantage, la mer qu'il n'avait pas si bien connue encore et qui le charme à la fois par l'immensité de sa nappe brillante et par la bruissante douceur de son murmure continu. Elle lui est une source inépuisable d'images et de symboles. Son roulis régulier s'identifie, dans l'esprit du poète, au mouvement quotidien d'une vie paisible qui insensiblement entraîne l'homme vers l'inévitable port (4). Et c'est par une

---

(1) J. Hansen, *op. cit.*, p. 30.

(2) *Hymne du matin*, p. 17.

(3) *Ibid.*, p. 20.

(4)
> Se laisser emporter par le flux des journées
> Vers cette grande mer où roulent nos années,
> Comme sur l'Océan la vague au doux roulis,
> Berçant du jour au soir une algue dans ses plis,
> Porte et couche à la fin au sable de la rive
> Ce qui n'a point de rame, et qui pourtant arrive.

(*Bénédiction de Dieu dans la solitude*, p. 30.)

assimilation toute naturelle chez lui qu'il parle des « vagues des années », de « leur flux et reflux » et de leurs deux rivages « blanchis de l'écume du temps [1] ». Ici encore cependant il marque des préférences qui trahissent les goûts profonds de son imagination. Ce qui le retient dans la contemplation de la mer, c'est ce qu'il y a d'éblouissant dans le déroulement fluide de sa surface mollement épanchée, c'est cette sensation, brillante à la fois et un peu vague par son lumineux éclat, qu'éveille un golfe de la Méditerranée qui

> Des blancs reflets du ciel par la lune frappé,
> Comme un vaste miroir brisé sur la poussière,
> Réfléchit dans l'obscur des fragments de lumière [2].

C'est une prédilection qu'il avoue du reste volontiers :

> Que j'aime à contempler dans cette anse écartée
> La mer qui vient dormir sur la grève argentée,
> Sans soupir et sans mouvement !
> Le soir retient ici son haleine expirante,
> De crainte de ternir la glace transparente
> Où se mire le firmament [3].

Il est loisible, après cela, de trouver dans les *Harmonies* « des traits d'un pittoresque aisé et délicieux, très ingénu, très franc, souvent très hardi sans y tâcher [4] », et la liste qu'en a dressée un ingénieux critique pourrait s'allonger encore. Seulement, gardons-nous d'une illusion que favorise le rapprochement même de ces images neuves ou frappantes : isolées, elles perdent beaucoup de leur relief et de leur éclat; elles apparaissent alors comme des traits de force nécessaires dans la limpidité aérienne d'un paysage aux lignes allégées et fuyantes.

---

(1) *L'idée de Dieu*, p. 160.

(2) *L'infini dans les cieux*, p. 108.

(3) *Poésie ou paysage dans le golfe de Gênes*, p. 65.

(4) J. Lemaître, *Les contemporains*, 6e série. Paris, s. d., in 16, pp. 130 sqq.

Pour découvrir chez Lamartine une vision de la nature plus concrète et plus vigoureusement colorée, il faut attendre *Jocelyn*. Aussi bien un pittoresque trop accusé n'aurait-il pas choqué dans des chants qui sont avant tout des hymnes? Il vaut mieux sans doute que le poète s'offre à nous, exhalant le pieux enthousiasme de son âme fervente dans un décor d'une grandeur plus simple et d'une grâce plus immatérielle : une mer unie qui murmure à ses pieds, quelques cimes indécises dans le lointain,

Et *son* ciel étoilé d'où l'extase descend (1).

*
* *

Des influences nombreuses et divergentes, des tentatives en sens contraire, des essais de pittoresque d'intention et de succès divers, quelques expressions aussi plus vives ou plus sincères du sentiment de la nature, c'est tout ce que l'on découvre quand on étudie, au point de vue qui est le nôtre, la littérature poétique des dix dernières années de la Restauration. En réalité, tout est en préparation durant cette période. Si l'on excepte Lamartine, aucune des grandes voix lyriques du romantisme ne s'impose encore par son ampleur, sa puissance ou simplement la délicatesse de son timbre. Hugo et Vigny tâtonnent et rassemblent seulement les éléments épars d'une originalité encore à demi latente. En tout cas, ils ne dépassent pas à ce moment leurs émules d'assez de coudées pour qu'on soit autorisé à les étudier séparément. C'est donc, en général, la production poétique de ces dix années qu'il convient de considérer ici. Elle abonde en contradictions et en discordances, mais peut-être prend-elle quelque intérêt par cette complexité même.

La figure de Chateaubriand domine toute cette littérature. Nous avons déjà caractérisé à grands traits son influence, et nous ne revenons pas sur les témoignages de féal hommage que les romantiques lui prodiguent. Aussi bien est-ce une

(1) *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, p. 30

constatation devenue presque banale : le père de *René* est « le personnage capital de la littérature sous la Restauration [1] ». Il faut signaler pourtant combien son influence s'étend, et pénètre ceux-là mêmes qu'on eût pu y croire les plus rebelles. Quand Victor Hugo rime, en 1819, *La Canadienne suspendant au palmier le tombeau de son nouveau-né* [2], on se rappelle le « Je veux être Chateaubriand ou rien », et l'on ne s'étonne guère. On n'est pas plus surpris quand on trouve le même épisode d'*Atala* imité par Millevoye et Soumet. Mais voici qui est plus significatif : « Béranger lui-même, si sceptique, si étranger, semble-t-il, à l'influence de Chateaubriand, a commencé par le suivre et par l'imiter. Ses premiers vers sont des dithyrambes sur le déluge, le jugement dernier, le rétablissement du culte; à vingt-quatre ans, il écrit une pièce de vers intitulée *Méditation*, et il commence un poème en quatre chants: *Pèlerinage;* même il songe à entreprendre une épopée religieuse : *Clovis*, et tous ces essais, toutes ces tentatives s'inspirent du *Génie du Christianisme* [3] ».

Il était donc dans l'ordre des choses que l'œuvre du vieux Sachem restât pour cette génération ce qu'elle était déjà pour un Chènedollé : un répertoire d'images. Et si les plus grands de ses successeurs lui ont de sérieuses obligations, comment en irait-il autrement des *minores*, dont la personnalité moins accusée offre plus de prise encore à son influence? Ils ne songent guère du reste à se défendre contre leurs souvenirs littéraires. Ulric Guttinguer rime des *Adieux d'Eudore à Cymodocée :*

> Il faut partir. La nuit descend sur le rivage.
> La brise parfumée a chassé les nuages,
> Et la lune aux flots purs fait réfléchir les cieux [4].

---

[1] Brunetière, *Victor Hugo*, t. I, p. 85.

[2] Dans le *Lycée français*, t. I (1819), p. 337. — Cf. Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 92.

[3] Brunetière, *op. cit.*, t. I, p. 86.

[4] U. Guttinguer, *Mélanges poétiques*, 2e édit., Paris, 1825, in-12, p. 99.

Cyprien Anot ne dédaigne pas de chanter encore *La Canadienne exilée*, et il accorde la mention obligée

A l'oiseau bleu des bois de Virginie,

en même temps qu'il célèbre « le vent du soir » qui « roule sur la savane [1] ». C'est encore à une « nuit » bien connue du maître que songe Fontan quand il compose son *Chœur de Canaris :*

Déjà l'astre des nuits levait son front d'argent,
Et ses molles clartés blanchissaient les nuages.
De son léger frémissement,
Une brise embaumée agitait les cordages [2].

Jules de Rességuier ne réussit pas à s'affranchir des mêmes réminiscences, et il évoque à son tour « les astres du soir » qui répandent « dans les flots leur tremblante lumière [3] ». Quant au baron Bignan, ses vers sur le *Colysée* ne peuvent manquer de rappeler qu'un autre rêveur, séduit par la majesté de la vieille Rome, s'était déjà attardé parmi ces restes imposants

A l'heure où l'astre des ruines
Verse les flots d'argent de ses clartés divines,
Où la brise des nuits agite dans les airs
La plante suspendue à ces créneaux déserts,
Où les ombres d'azur, sur leur front balancées,
Semblent voiler l'éclat de leurs grandeurs passées [4].

On pourrait allonger indéfiniment la liste de ces imitations, et Paulin Paris exagérait à peine quand il s'écriait, en 1824 : « Il n'est pas une ligne de M. de Chateaubriand dont ses amis poétiques n'aient fait un vers brillant et admiré [5] ». D'ailleurs,

---

(1) Cyprien Anot, *Élégies rhémoises*. Paris, 1825, in-8°, pp. 45 et 46.

(2) *Annales romantiques*, 1826, p. 132, et L. M. Fontan, *Odes et épîtres*, Paris, 1826, p. 101.

(3) Jules de Rességuier. *Tableaux poétiques*. Paris, 1828, in-8°, p. 17.

(4) Anne Bignan, *Poésies*. Paris, 1828, in-8°, p. 183.

(5) Paulin Paris, *Apologie de l'école romantique*. Paris, 1824, in-8°, p 183.

s'il était besoin d'un exemple plus caractéristique encore, Alfred de Vigny pourrait le fournir. On retrouve, enchâssés dans ses œuvres de début, des développements qui ne sont guère que des amplifications d'images éclatantes ou suggestives de l'auteur de *René*. Le deuxième chant du poème d'*Héléna* doit à cette inspiration les brillantes couleurs sous lesquelles le poète évoque la Grèce antique. Qui en douterait n'aurait qu'à le lire dans la belle édition critique de M. Estève, où les emprunts sont minutieusement notés (1). Il n'est pas jusqu'à *Eloa* qui ne contienne, à côté de réminiscences certaines de Th. Moore (2), un morceau de bravoure copié sur la prose de Chateaubriand. Il s'agit de cette description du colibri « faite presque en entier, Sainte-Beuve l'avait déjà vue, avec les bribes d'une description célèbre d'*Atala*. « L'érable » et l' « alcée », le « serpent oiseleur », le « jasmin des Florides », la « nonpareille », la « fraise embaumée », tous ces détails, et d'autres encore, étaient passés... de la prose du maître dans les vers du disciple trop docile et trop attentif (3). »

Mais à Vigny lui-même, et dès 1822, les descriptions de Chateaubriand ne suffisent plus, et il demande à Byron des inspirations nouvelles. Les temps approchent, en effet, où le poète anglais va devenir « le chef avoué du lyrisme français (4) ». Byron a marqué toute la poésie de cette période d'une empreinte trop profonde pour qu'on n'ait pas à se demander dans quelle mesure il y a modifié le sentiment de la nature. On sait quelle joie goûte Childe Harold à fuir le contact des hommes pour se réfugier dans la solitude la plus sauvage. Il aime à contempler

---

(1) Alfred de Vigny, *Héléna*, édition critique, publiée par E. Estève. Paris, 1907, in-8°.

(2) Consulter à ce sujet F. Baldensperger, *Thomas Moore et Alfred de Vigny*. (Modern Language Review, juillet 1906.)

(3) Ernest Dupuy, *La jeunesse des romantiques*. Paris, 1907, in-16, p. 328.

(4) E. Estève, *Byron et le romantisme français*. Paris, 1907, in-8°, p. 137. Nous renvoyons, pour le détail, à ce remarquable ouvrage.

la nature en fureur; il se plonge en elle; il veut vibrer de l'universelle harmonie. Sur les débris de son athéisme sarcastique s'élève à ces moments une sorte de panthéisme naturaliste qui n'est pas sans grandeur. Mais, à part les outrances de l'expression et la fierté des attitudes, y a-t-il vraiment là rien que la littérature française ne connût déjà? Depuis Rousseau, la nature était l'asile de ces solitaires pour qui les cadres sociaux s'étaient trouvés trop étroits. Et René, et Obermann n'avaient-ils pas goûté la même ivresse à s'identifier en quelque sorte avec le monde matériel? Il semble donc, à cet égard du moins, que les éléments nouveaux introduits par Byron dans la poésie française se réduisent, en dernière analyse, à assez peu de chose. Quand un poète d'alors s'écrie :

> Les cieux n'avaient pour moi qu'une seule couleur,
> La nature avait pris la teinte de mon cœur (1),

fait-il entendre une note exclusivement byronienne, et jurerait-on du premier coup que ces vers sont extraits d'une traduction du *Giaour?* On en peut douter. Par contre, on doit au poète anglais quelques essais de « marines ». Les écrivains ne résisteront point à la tentation de se présenter au lecteur dans la posture avantageuse de Harold sillonnant les ondes. Le sage Casimir Delavigne lui-même ne pourra s'empêcher d'adopter une attitude aussi romantique et, à son départ pour l'Italie, il défie ainsi une mer orageuse :

> Je les brave, tes flots, je ris de leur courroux,
> J'aime à sentir dans l'air leur mordante amertume;
> Ils viennent; et de loin soulevant leur écume,
> A la proue élancés, ils bondissent vers nous (2).

---

(1) T. Carlier, *Voyages poétiques.* Paris, 1830, in-12, p. 205.

(2) Casimir Delavigne, *Le départ.* (*Messéniennes*, livre III, dans les Œuvres complètes. Paris, 1846, in-8°, t. V, p. 126.) On trouvera d'autres exemples dans E. Estève, *op. cit.*, pp. 159 sqq.

Ce que les poètes français semblent avoir surtout demandé à Byron, ce sont des modèles de peintures exotiques. Le moment de sa plus grande vogue coïncide avec l'époque où la guerre de Grèce échauffait toutes les verves lyriques, et l'on sait avec quelle abondance les romantiques, entre 1820 et 1830, ont exprimé leurs sentiments de philhellènes, maudit Ibrahim et Ali-Pacha, célébré la vaillance des Canaris et des Botzaris (1). Byron recevait, comme de raison, la part d'éloges émus qui revenait au héros de Missolonghi. Mais un autre hommage lui était réservé : on emprunta à ses poèmes les couleurs et les images nécessaires pour donner à ces odes enflammées ou à ces chants de deuil les nuances d'un orientalisme pittoresque. Hormis le *Voyage de la Grèce* de Pouqueville (2), et surtout son *Histoire de la régénération de la Grèce*, aucune œuvre n'a servi davantage à ce dessein, et il faut avouer qu'elle s'y prêtait singulièrement. « L'imagination de Byron, a-t-on remarqué, s'est exaltée dans la contemplation des spectacles les plus magnifiques que puissent étaler aux yeux l'Espagne et l'Italie, l'Orient et la Grèce ; sa poésie s'est teintée aux pays du soleil de chauds reflets et de couleurs éclatantes, et elle s'est élargie jusqu'à réfléchir l'immensité de l'Océan (3). » Les poètes qui chantaient la patrie de Miltiade sans en avoir jamais foulé le sol ne pouvaient donc s'adresser à meilleur guide. De fait, leurs décors sont bariolés d'après le *Giaour* ou le *Corsaire*, et les variantes que leur fantaisie introduit dans les tableaux byroniens n'y ajoutent guère de charmes nouveaux. Leurs peintures d'un Orient mi-réel, mi-fictif restent d'une médiocrité assez uniforme (4), et il faut tout le talent déjà remar-

---

(1) Consulter à ce sujet l'étude d'Eug. Asse, *L'indépendance de la Grèce et les poètes de la Restauration*, dans son volume *Les Petits Romantiques*, Paris, 1900, in-8°, pp. 85 sqq.

(2) Paris, 1820, 5 vol. in-8° ; 2e édit., 1826, 6 vol. in-8°.

(3) E. Estève, *op. cit.*, p. 28.

(4) C'est ce que déplorait le *Globe* du 8 janvier 1828 : « Jusqu'ici les poètes qui ont chanté ou pleuré la Grèce ne s'inspiraient que des souvenirs de l'antiquité et de

quable d'Alfred de Vigny pour tirer meilleur parti des modèles fournis par le poète anglais. A preuve ces vers d'*Héléna :*

> Mais rien ne paraît plus que la lune qui dort
> Sur des flots mélangés et de saphir et d'or.
> Il n'y voit s'élever que des montagnes sombres,
> Les colonnes de marbre et les lointaines ombres
> Des îles du couchant, dont l'aspect sérieux
> S'oppose au doux sourire et des eaux et des cieux (1).

Voilà qui est assez joli, sans doute, et, dans son raccourci suggestif, ce paysage supporte la comparaison avec la description du *Corsaire* dont il vient en droite ligne (2). Mais c'est une rare fortune que de rencontrer semblable réussite, et l'influence de Byron, capitale à d'autres égards, semble avoir eu pour principal résultat, au point de vue qui nous occupe, de faire éclore les fleurs bientôt fanées de quelques fantaisies d'exotisme.

Il ne pouvait guère en être autrement. Le manque de sincérité réaliste vicie tous ces essais de description d'une nature étrangère. Les poètes en étaient réduits à copier des modèles. Comment auraient-ils pu communiquer à leurs tableaux cet accent de vérité qui naît d'une impression personnelle et pro-

---

quelques pages de Chateaubriand et de Byron; peintres de sujets qu'ils n'avaient pas vus, leur verve languissante ne trouvait ni couleurs ni originalité... Nous ne pouvions plus voir la Grèce et ses champs désolés qu'à travers ce nuage de vers funestes; ce beau ciel velouté, ces bosquets de laurier-rose, ces montagnes si vertes, ces mers si bleues, ces costumes si pittoresques, ces mœurs si variées du marin et du klephte, ces caractères mélangés de barbarie et de civilisation vieillie, de férocité et de finesse, de brigandage et de ruse diplomatique, de dévoûment et d'avidité, tout cela, nous le cherchions en vain : rien ne se montrait parce que rien n'avait été vu par les poètes qui chantaient. » (Article anonyme sur le *Voyage en Grèce* de Pierre Lebrun.) Mais Pierre Lebrun, que le critique opposait à cet égard à ses prédécesseurs, ne méritait guère d'être ainsi tiré hors de pair.

(1) *Héléna*, chant II.

(2) Chant III, début.

fonde? On aperçut assez tôt cet écueil de l'exotisme littéraire. « Des rapports fréquents et nombreux se sont établis entre les nations, notait Philarète Chasles en 1825. On aime aujourd'hui ce qui peint les hommes et les peuples... Que les poètes y songent encore : la vérité du coloris dans leurs tableaux des pays et des peuples est le premier devoir que leur impose l'époque [1]. »

Mais déjà d'autres esprits s'étaient préoccupés de cette difficulté, et ils avaient cherché quelque biais par quoi les écrivains pussent atteindre à plus d'exactitude, sans être contraints de parcourir le globe. Il y eut, en 1824, une tentative assez curieuse et dont on n'a pas encore marqué toute la signification. Il s'agit des *Scènes de la nature sous les tropiques* que publia Ferdinand Denis. Ce voyageur, qui se reposait de ses pérégrinations par des essais littéraires, se proposait de s'entremettre entre les poètes et ces spectacles lointains qu'ils n'avaient pu contempler. Il commençait par constater qu'un intérêt grandissant s'attachait aux contrées étrangères. « L'Europe demande... au voyageur de lui retracer les effets d'une nature encore vierge, les phénomènes produits par le climat et toutes les impressions morales qui en sont le résultat. Veut-il rappeler des événements qui se sont passés loin de lui, il sent la nécessité de leur donner cette teinte locale qu'on ne peut obtenir que par des observations multipliées. Les voyages si répandus aujourd'hui et la perfection de style de quelques-uns d'entre eux ont agrandi le domaine de la littérature. Les peintures qu'on rencontre dans nos poésies sont plus brillantes et plus animées. Cependant les études qu'il faut faire pour leur donner de l'exactitude sont quelquefois longues, surtout quand il s'agit de contrées où la nature est totalement différente de la nôtre ; il devient donc intéressant pour les amis de la littérature de rassembler dans un même coup d'œil les divers phénomènes qu'on remarque dans les régions situées sous les tropiques, ou

---

[1] Ph. Chasles, *La Fiancée de Bénarès*. Paris, 1825, in-16, préface, p. xiii.

ceux qui se passent dans les pays glacés du nord (1). » C'était à la première partie de cette double tâche que se consacrait l'auteur. Partisan décidé de la théorie des climats, il l'appliquait à la littérature et posait en principe que sur un sol tout différent du nôtre, au milieu de spectacles inconnus à nos yeux, l'expression poétique devait prendre des nuances originales et un ton qui lui était propre. Ainsi s'ouvrait un nouveau champ de recherches. « Mon ouvrage, concluait Denis, a donc deux buts : celui de rappeler l'influence de la nature sur l'imagination des hommes qui vivent dans les pays chauds et celui de faire connaître aux Européens le parti qu'ils peuvent tirer des grandes scènes dont ils n'ont souvent qu'une idée imparfaite (2). »

Sainte-Beuve eut le mérite de comprendre la nouveauté et l'intérêt de cette tentative. Il résuma le livre dans un de ses premiers articles du *Globe* et il en précisa nettement le dessein. « L'idée qui a présidé à l'ouvrage est celle-ci : la poésie tire son premier charme des images qu'elle emprunte à la nature; dans nos tièdes contrées, au sein d'une civilisation toute puissante, cette nature a peine à se faire jour et n'est pas à l'aise pour se déployer; là seulement où un climat de feu la féconde sans relâche et où le voisinage de l'homme ne la met point à la gêne, pleine de vie et de jeunesse, elle éclate dans toute sa solennité. C'est donc rendre service aux poètes, c'est ouvrir de nouvelles sources à leurs inspirations, que de leur mettre sous les yeux quelques scènes des tropiques envisagées sous cet aspect et de leur montrer en même temps, comme exemple, la couleur particulière qu'elles répandent sur la poésie des indigènes (3). » Le critique convenait sans peine que cette

(1) Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et de José Indio*. Paris, 1824, in-8°, préface, p. II.

(2) Page III.

(3) Le *Globe* du 18 décembre 1824. (Article reproduit dans les *Premiers Lundis*, t. I, pp. 6 sqq.)

entreprise partait d'une intention excellente et répondait à un besoin réel. « Cette idée est parfaitement juste : il faut au poète l'observation réfléchie de la nature; son génie y gagne en étendue et en vérité. Les meilleures études poétiques, après la méditation approfondie des grands modèles, seraient sans contredit les voyages : les lieux sont encore plus éloquents que les livres. De nos jours, trois hommes qui ont écrit dans des genres et avec des mérites divers, mais toujours avec une grande richesse d'imagination, ont dû à de tels voyages la poésie neuve et élégante dont leur prose étincelle. Qu'on relise les belles pages de Volney, de Bernardin de Saint-Pierre et de M. de Chateaubriand, et qu'on voie si elles ne portent pas le caractère des lieux où elles furent écrites et si, pour ainsi dire, le ciel qui les inspira ne s'y réfléchit pas tout entier (1). »

Mais le livre de Ferdinand Denis suffisait-il pour suppléer à la connaissance personnelle des lieux, et pouvait-on espérer, aux modèles cités par Sainte-Beuve, des émules qui n'auraient pas eu besoin de voir l'Égypte, l'Ile-de-France ou l'Amérique? On en peut douter. En fait, l'œuvre était confuse et ne répondait qu'assez imparfaitement au sujet, tel que l'auteur l'avait défini. Elle promenait bien le lecteur en Amérique, en Afrique, aux Indes, aux îles Fortunées, à Madagascar et à Timor; elle renfermait par surcroit des considérations générales sur « le rivage de l'Océan », sur « les fleuves », sur « le désert, ses phénomènes et leur influence poétique », et même un chapitre entier sur « les papillons, les colibris et les éphémères ». Mais Denis négligeait d'apprendre aux poètes comment mettre en œuvre les matériaux réunis dans ce fatras de géographie littéraire. Puis ne risquait-il point de déterminer un retour offensif de la vieille poésie descriptive? C'était bien ce qui inquiétait Sainte-Beuve, qui remarquait chez l'auteur des sympathies suspectes pour

(1) Article cité.

Delille et Castel (1). Le danger était imaginaire, et vaines les craintes du critique, car la tentative avorta : le livre n'eut guère de retentissement et moins encore d'influence. Tout au plus peut-on y rattacher les *Voyages poétiques* de Th. Carlier, parus en 1830 (2). Cet écrivain justement oublié s'efforçait, dans ce recueil, de rimer pour chaque contrée une pièce qu'il tâchait de faire représentative des mœurs et de la nature du pays. Mais on ne peut imaginer poésie plus plate ni poète moins inspiré.

Ce qu'il faut retenir de cet essai malheureux, c'est qu'il est caractéristique d'un besoin de renouvellement dont porte plus d'une trace la littérature poétique d'alors. En somme, le vide laissé par la disparition de la poésie descriptive n'est pas encore

---

(1) « Nos grands poètes descriptifs, écrivait-il, nous ont prouvé que, sans quitter la belle France, on peut tracer les tableaux les plus gracieux et les plus imposants. » (*Op. cit.* Conclusion, p. 407.)

(2) A moins qu'on n'en veuille trouver encore un timide écho dans certaines pièces d'Émile Souvestre :

> O terre des Incas ! dans tes grandes savanes
> J'irais chercher un nid au milieu des lianes,
> Et dans l'ombre et les fleurs, là, comme enseveli,
> Rêver et m'endormir au chant du bengali.

Et plus loin :

> Quand tu parlas hier, ton accent murmura
> Comme le vent des nuits qui vient joncher la mousse
> Des roses de magnolia.

(*Rêves poétiques*. Nantes, 1830, in-8°, pp. 42 et 161.) — Mais savanes, bengalis et magnolias appartenaient déjà à la poétique de Chateaubriand. Au surplus, ce genre d'exotisme fut si peu tenté qu'on pouvait encore, en 1832, signaler le domaine comme inexploité : « M. de Chateaubriand nous semble avoir ouvert une ère de poésie géographique... Il reste à cette école de vastes domaines à s'inféoder... L'Inde, la Chine, l'Égypte, la Judée, mille et mille pays, tous riches d'une poésie encore en friche... sont au premier occupant. C'est un pêle-mêle de richesses poétiques. Voilà des empires à conquérir ! » (Scipion Marin, *Histoire de la vie et des ouvrages de M. de Chateaubriand*. Paris, 1832, 2 vol. in-8°, t. I, pp. 228 sqq.)

comblé. L'interprétation spiritualiste de la nature qui s'affirme dans les œuvres déjà parues de Lamartine est d'essence trop haute pour ne point rester le privilège d'une élite. On aspire à une poésie pittoresque, on en cherche les voies, et les tentatives d'exotisme répondent à ce besoin latent. Ce qu'on connaît à cette date des littératures étrangères contribue à ramener l'attention vers une interprétation plus exacte des aspects du monde visible.

Sans doute ne faut-il point s'exagérer l'influence des écrivains anglais et allemands sur le romantisme français, et surtout pour la période antérieure à 1830. Il est vrai que poètes et prosateurs contemporains d'Outre-Rhin restent à peu près inconnus en France à ce moment, et un maître, Joseph Texte, a pu écrire, sans grande exagération : « De 1813 à 1831, nous avons vécu sur le livre *De l'Allemagne* (1) ». Mais sur la littérature anglaise on possède des notions, sinon plus exactes, du moins plus nombreuses et plus variées. A la suite de Walter Scott et de Byron et à la faveur de leur vogue, certains poètes ont trouvé quelque attention chez le public français. On n'ignore tout à fait ni Southey, ni Thomas Moore, ni Wordsworth, ni même Burns. Surtout on s'est forgé tant bien que mal une idée d'ensemble de la littérature d'Outre-Manche, et très tôt un caractère de la poésie anglaise a frappé vivement les critiques : c'est qu'elle fait une part singulièrement large à la description de la nature, même dans ses aspects les plus humbles et les plus familiers. Dès 1819, un collaborateur du *Lycée français* constate ce « caractère nouveau » qu'il explique par le goût des voyages,

---

(1) *L'influence allemande dans le romantisme français.* (*Études de littérature européenne,* Paris, A. Colin, 1898, in-16, p. 205.) Il va sans dire que pareil jugement ne vaut que comme appréciation générale. Si l'on entrait dans le détail, on aurait à signaler la vogue naissante d'Hoffmann et, à côté de cela, plus d'une « infiltration ». Ainsi un poète de 1825, qui vante « les trésors de la littérature germanique », mentionne « Novalis dans son *Hymne à la nuit* », sans que, d'ailleurs, rien dans son œuvre laisse soupçonner à quel point l'auteur allemand lui est familier. Voir Cyprien Anot, *Op. cit.*, pp. 192 et 200.

répandu dans toutes les classes de la nation : « Leurs littérateurs partagent cette disposition, déclare-t-il, et après avoir assisté au spectacle varié de l'univers, ils ne peuvent manquer de se plaire à en reproduire le souvenir dans des peintures empreintes de couleurs locales... C'est considérée principalement sous ce point de vue que leur nouvelle littérature doit exciter notre intérêt et qu'il peut nous importer de la connaître ». Et il termine par ce conseil à l'adresse de ses compatriotes : « Cherchons dans l'univers mieux connu d'autres couleurs et d'autres images (1) ». Huit ans plus tard, Charles de Rémusat se livre à des considérations à peu près semblables : « En Angleterre, note-t il, tout le monde aime la campagne, même ceux qui la cultivent... Un sentiment analogue respire dans la poésie des Anglais. Les vers de leurs bons poètes semblent avoir été composés en plein air; les objets extérieurs y sont fidèlement dépeints, l'impression qu'ils produisent fidèlement rendue... En général, le talent descriptif ne manque à aucun poète anglais, même les moins renommés. Il brille d'un grand éclat dans Burns, dans Crabbe, dans Walter Scott; lord Byron, qui en a tant d'autres, n'en a peut-être aucun à un plus haut degré que celui-là; et jusque dans les peintures éblouissantes de Thomas Moore, on le retrouve encore... (2) ».

Or, ces exemples étrangers ne sont pas inutiles à cette date : ils contribuent à réhabiliter la description poétique, sur quoi l'école de Delille avait jeté le discrédit. On ne se fait pas faute, en effet, de remarquer combien les écrivains anglais restent plus

---

(1) *Le Lycée français*, t. I (1819), pp. 133 sqq. (Article anonyme sur *La vie humaine*, poème de Samuel Rogers.)

(2) Le *Globe* du 25 août 1827. (Article *De la poésie anglaise et de la poésie allemande*, signé C. R.) — Cf. l'opinion de Stendhal : « Le *pittoresque*, comme les bonnes diligences et les bateaux à vapeur, nous vient d'Angleterre; un beau paysage fait partie de la religion comme de l'aristocratie d'un Anglais; chez lui, c'est l'objet d'un sentiment sincère ». (*Mémoires d'un touriste*. Paris, 1838, 2 vol. in-8°. t. I, p. 106.)

proches de la vérité pittoresque que les froids descripteurs français des périodes précédentes. « Il y a moins d'idéal dans ses paysages que dans ceux du chantre des *Saisons*, déclare Pichot à propos de Cowper, mais il y a le charme de la réalité [1]. » Et le *Globe* insérant, en 1826, une traduction de *Ma promenade du matin* de Robert Burns, la fait suivre de ces lignes : « Nous avons traduit cette petite pièce pour montrer que les fleurs, les roses et la rosée ne sont pas encore si vieilles qu'on pourrait le croire en lisant les *Saisons* de Saint-Lambert, et qu'il y a moyen de leur redonner de l'éclat et de la vie [2] ». Cette simple phrase explique fort bien l'importance que prend alors, à ce point de vue particulier, la connaissance plus étendue de la littérature d'Outre-Manche. Son exemple affermit des velléités encore timides, et le *Mercure du XIX^e^ siècle* peut écrire en 1828 : « L'influence étrangère se manifeste déjà d'une manière heureuse sur notre littérature; les muses ont secoué ce vieux manteau dont l'étiquette royale et le cérémonial académique les avaient affublées jusqu'à ce jour. On n'étudie plus la nature dans les salons, mais, suivant l'heureuse expression de M. Villemain, on ouvre la fenêtre pour regarder les champs [3] ».

Mais ce n'était pas assez de regarder les champs, il fallait encore communiquer ses impressions au lecteur, faire revivre la nature à ses yeux dans tout son charme et toute sa couleur. Or, c'était bien ici la pierre d'achoppement. Le défaut d'une expression à la fois suggestive et précise paralysait, chez les poètes, toute tentative d'évocation pittoresque. En dépit de maint essai de renouvellement, le vieux style, avec ses images banales, ses métaphores usées et ses ennuyeuses périphrases, continuait d'orner de ses grâces fanées les premiers recueils

---

(1) Amédée Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse.* Paris, 1825, 3 vol. in-8°, t. II, p. 305.

(2) Le *Globe* du 7 février 1826.

3) *Mercure du XIX^e^ siècle*, t. XXII (1828), p. 503. (Article signé A. B., sur les *Poésies européennes* de Léon Halévy.)

romantiques. On a dit cent fois combien les *Odes* de Victor Hugo restaient, par l'expression, strictement classiques, et même pseudo-classiques. Et comment en eût-il été autrement? Il manquait une langue poétique de la description (1). Ce fut le poète des *Odes* lui-même qui entreprit de s'en forger une, et les *Orientales* nous conservent les essais obstinés d'une imagination qui se grise à déployer ses jeunes forces. Oublions les oripeaux surannés qui vieillissent pour notre goût ces pages d'une virtuosité singulière; oublions les mosquées, les felouques, les tartanes, et les spahis, timariots et comparadjis. Tout cet Orient de pacotille vient des livres, non de l'observation vécue, ainsi, du reste, que les évocations d'un hispanisme douteux que le poète y joint, sous ce beau prétexte que « l'Espagne, c'est encore l'Orient (2) ». Négligeons même les brillants tableaux que la fantaisie du poète brode sur ces thèmes exotiques. Nous avons le droit de faire ce départ; car, remarquons-le bien, chaque fois qu'on trouve, dans les *Orientales*, un sentiment de la nature vraiment vif et sincère, ce sont toujours les aspects de notre Occident qui l'éveillent. Stamboul, Navarin ou Grenade ne sont pour rien, par exemple, dans cette notation d'un paysage d'automne au coucher du soleil :

> ....C'est l'heure où l'horizon qui fume
> Cache un front inégal sous un cercle de brume,
> L'heure où l'astre géant rougit et disparaît.
> Le grand bois jaunissant dore seul la colline.
> On dirait qu'en ces jours où l'automne décline
> Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt (3).

---

(1) Voir, à ce sujet, des exemples curieux, méthodiquement classés, dans le livre d'E. Barat, *Le style poétique et la révolution romantique*. Paris, 1905, in-8°.

(2) *Les Orientales*, préface de la 1re édition. (Éd. Hetzel, in-18, p. 4.) — Sur la documentation des *Orientales* et la part qu'y prit Ernest Fouinet, voir, outre les notes de l'édition *ne varietur*, Paul et Victor Glachant, *Papiers d'autrefois*. Paris, Hachette, 1899, in-16, pp. 31-43.

(3) *Rêverie*, p. 223.

Et cette impression de novembre est bien, elle aussi, de nos climats :

> Quand l'automne, abrégeant les jours qu'elle dévore,
> Éteint leurs soirs de flamme et glace leur aurore,
> Quand novembre de brume inonde le ciel bleu,
> Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles,
> O ma muse ! en mon âme alors tu te recueilles,
> Comme un enfant transi qui s'approche du feu (1).

Il y a plus. Dans ce « beau rêve d'Asie » que caresse l'imagination du poète, les détails descriptifs les plus frappants proviennent de choses réellement vues. Nous savons qu'il allait à ce moment « contempler le coucher du soleil sur les environs de Paris et étudier comme un peintre les effets de lumière (2) ». On a justement fait remarquer que ces promenades durent lui servir à préciser ses visions : « S'il n'y découvrit ni Stamboul, ni Médine, qu'il avait le tort de vouloir découvrir, il apprit à distinguer les aspects imprévus et les nuances changeantes que la lumière donne aux objets, selon l'angle par où elle les frappe... Les *Orientales* fourmillent de ces vues brèves et saisissantes d'une ville aperçue d'en haut : les dômes « qui dans l'ombre étincellent comme des casques de géants »; les tours qui « dressent comme des caps leur édifice sombre »; les maisons où les fenêtres flamboient « comme des yeux »; les clochers qui « dentellent l'horizon violet »... (3) ». La splendeur même de ces évocations a son contre-coup sur l'expression littéraire; le paysage se rehausse de nuances franches et vives; les épithètes de couleur y éclatent comme autant de touches d'un pinceau brillant et hardi. Et cela nous vaut des strophes comme

---

(1) *Novembre*, p. 245.

(2) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. XLIX.

(3) L. Mabilleau, *Victor Hugo* (Collection des grands écrivains), 4e édit., Paris, 1907, pp. 36 et 37.

celles-ci, où le pittoresque de la forme s'allie à la sincérité du sentiment :

Tout me fait songer, l'air, les prés, les monts, les bois.
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées ;
Quand vient le crépuscule, au fond d'un vallon noir,
J'aime un grand lac d'argent, profond et clair miroir
Où se regardent les nuées.

J'aime une lune, ardente et rouge comme l'or,
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
Blanche au bord d'un nuage sombre ;
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre (1).

Sans doute, l'exagération déjà coutumière au poète l'entraîne à des excès, et il en arrive à faire de l'épithète colorée un procédé dont il abuse. « C'est de la poésie pour les yeux ! » s'écriait le *Globe* à l'apparition du recueil (2). On a pu se plaindre, non sans quelque raison, qu'elle fût pour les yeux seulement, et Alfred de Musset n'aura pas entièrement tort quand sa verve irrévérencieuse raillera ce poncif nouveau, et qu'il se refusera à bâtir d'un coup de pinceau :

Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minaret flanquée
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti... (3).

---

(1) *Enthousiasme*, p. 46.

(2) Le *Globe* du 21 janvier 1829. (Article non signé.)

(3) Alfred de Musset, *Namouna*. (*Premières poésies*, 1829-1835, nouv. édit. Paris, 1861, in-16, p. 317.) — Sur le goût romantique de l'exotisme, on peut consulter maintenant des pages intéressantes de L. Maigron, *Le romantisme et les mœurs*. Paris, Champion, 1910, in-8°, pp. 9 et suiv.

Il reste qu'une réaction, même excessive, a son utilité au moment où écrit Victor Hugo. Elle rend quelque liberté aux poètes, enserrés jusque-là dans la cangue du style pseudo-classique. Liberté périlleuse, il est vrai, mais qui leur permet du moins de traduire d'une manière plus directe et plus vive les sensations que leur donnent les spectacles de la nature.

A côté d'autres préoccupations, un effort analogue se marque peu après dans les *Poésies de Joseph Delorme*. Avec infiniment moins de virtuosité et plus de modestie, Sainte-Beuve y tente, à son tour, une réforme du style poétique. Il évoque du reste des horizons tout différents. Pour tâcher de régénérer la description poétique, il ne se tourne point vers les tableaux brillants d'une nature somptueuse ou sublime; ce qui l'attire, ce sont les aspects les plus humbles, les plus ordinaires. Il a exprimé assez nettement cette préférence :

> ... Il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
> Au sublime spectacle, un spectateur sublime.
> Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
> Quoi! des rocs, des forêts, des fleuves? ... Oh! non pas,
> Mais bien moins; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
> Un vent frais agitant une grêle ramure;
> L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort;
> Voir couler en un pré la rivière à plein bord;
> Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,
> Découpant sur l'azur son feuillage débile;
> A travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
> Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit... [1].

L'exotisme ne le séduit nullement, et à qui voudrait l'entraîner vers les enchantements d'un lointain Orient, il répondrait sans doute :

> Pourquoi si loin courir? Pourquoi pas la Touraine;

---

[1] Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, nouv. édit. Paris, 1863, in-16, pp. 85-86.

Le pays de Rouen et ses pommiers fleuris?
Un chaume du Jura sous un large feuillage,
Ou bien, encor plus près, quelque petit village
D'où, par-delà Meudon, l'on ne voit plus Paris [1]?

Il ne veut regarder qu'autour de lui, et si les tableaux qu'il y découvre manquent de majesté et d'éclat, il sent cependant qu'ils ont, eux aussi, leur poésie, et il essaye de la dégager à force de précision et d'exactitude dans les notations. Il n'y réussit pas toujours, parce que le plus souvent l'exécution reste chez lui d'un artiste médiocre, mais, à tout prendre, le souci qui l'anime est bien du même ordre que celui de Victor Hugo. D'ailleurs, on peut relever dans le volume plus d'un endroit où tel coin de réalité apparaît en traits distincts dans sa grâce un peu chétive. Compterait-on, par exemple, avant François Coppée, beaucoup de paysages de banlieue aussi vrais que celui-ci?

Oh! que la plaine est triste autour du boulevard!
C'est au premier coup d'œil une morne étendue
Sans couleur; ça et là quelque maison perdue,
Murs frêles, pignons blancs en tuiles recouverts;
Une haie à l'entour, en buissons jadis verts;
Point de fumée au toit ni de lueur dans l'âtre;
De grands tas au rebord des carrières de plâtre;
Des moulins qui n'ont rien à moudre, ou ne pouvant
Qu'à peine remuer leurs quatre ailes au vent,
Et loin, sur les côteaux, au-dessus des villages,
De longs bois couronnés de leurs derniers feuillages [2].

---

[1] Sainte-Beuve, *Op. cit.*, p. 133. — Longtemps après, il se reprenait à préciser le dessein du livre dans cette note significative : « Je reviens du Salon de 1857; je viens d'y voir des paysages charmants et naturels. Il y a trente ans tout à l'heure que j'essayais dans la poésie de *Joseph Delorme* d'introduire quelques-uns des traits de nature et d'observation, dont je vois aujourd'hui le triomphe et l'accomplissement facile dans les tableaux des Rousseau, des Corot, des Cabat, des Flers, d'Aubigny, Français, Edmond Hédouin, Lambinet, etc. ». (*Jugements divers et témoignages*, p. 301.)

[2] *La plaine*. (*Ibid.*, p. 138.)

En vérité, Sainte-Beuve ne se trompait guère, et son poète mort jeune « a exprimé au vif et d'un ton franc quelques détails pittoresques et domestiques jusqu'ici trop dédaignés [1] ». Il a fait davantage. Comme il était critique aussi, Joseph Delorme avait des idées claires sur la technique de son art, et mieux que personne il a revendiqué les droits du mot concret et du trait précis contre les vieilles formules descriptives générales et vagues. Dans ses *Pensées*, il réduisait à deux points essentiels le « procédé de couleur » de l'école nouvelle :

« 1° Au lieu du mot vaguement abstrait, métaphysique et » sentimental, employer le mot propre et pittoresque : ainsi, » par exemple, au lieu de *ciel en courroux*, mettre *ciel noir et* » *brumeux;* au lieu de *lac mélancolique*, mettre *lac bleu;* pré- » férer aux *doigts délicats*, les *doigts blancs et longs...;*

» 2° Tout en usant habituellement du mot propre et pitto- » resque, tout en rejetant sévèrement le mot vague et général, » employer à l'occasion et placer à propos quelques-uns de ces » mots indéfinis, inexpliqués, flottants, qui laissent deviner la » pensée sous leur ampleur : ainsi des *extases* CHOISIES, des » *attraits* DÉSIRÉS, un *langage sonore aux douceurs* SOUVERAINES; » les expressions d'*étrange*, de *jaloux*, de *merveilleux*, d'*abon-* » *der*, appartiennent à cette famille d'élite... [2]. »

Combien Brunetière avait raison de reconnaître « dans ces deux leçons qui... semblent bien banales aujourd'hui, le principe d'une révolution de la langue, ou plutôt, et à vrai dire, d'une révolution de la manière même de voir et de sentir [3] »! Mais il aurait dû au moins indiquer que ces principes de style étaient loin, fort loin encore, d'être acceptés en 1829, et qu'ils soulevaient plus d'une opposition, même dans les milieux ordinairement favorables aux novateurs. Ainsi nous savons, par

---

(1) SAINTE-BEUVE, *Vie de Joseph Delorme*, p. 25.

(2) *Ibid., Pensées*, pp. 165-166.

(3) F. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, 3e édit., Paris, Hachette, 1899, 2 vol. in-16, t. I, pp. 236-237.

Sainte-Beuve lui-même, que « le recueil de *Joseph Delorme* avait eu l'honneur de diviser, jusqu'à un certain point, les rédacteurs du *Globe*; il y avait eu une sorte de petite scission : d'une part, MM. Pierre Leroux, Jouffroy, Lerminier, Magnin, plus favorables; de l'autre, un peu moins favorables (mais bien indulgents encore), MM. Dubois, Vitet, Duchatel, Desclozeaux, de Rémusat, Duvergier de Hauranne [1] ». La publication d'un article bienveillant de Ch. Magnin [2] suscita une réplique signée : *Un de vos abonnés*. Les réserves du second groupe y trouvaient leur écho. « Ce contradicteur, continue Sainte-Beuve, était, je le crois bien, M. Duvergier de Hauranne, de tout temps très preste à relever le gant, et qui portait alors dans les sujets littéraires le même esprit de surveillance piquante qu'il a depuis appliqué aux matières politiques [3]. » Or, c'était précisément au sujet du passage cité plus haut et du développement qu'en faisait Joseph Delorme dans la *Pensée* suivante, que s'engageait ce curieux débat. Il y a intérêt à l'écouter :

— Joseph Delorme : « Depuis que nos poètes se sont avisés de regarder la nature pour mieux la peindre, et qu'ils ont employé dans leurs tableaux des couleurs sensibles aux yeux, qu'ainsi, au lieu de dire un *bocage romantique*, un *lac mélancolique*, ils disent un *bocage vert* et un *lac bleu*, l'alarme s'est répandue parmi les disciples de M^me^ de Staël et dans l'école genevoise; et l'on se récrie déjà comme à l'invasion d'un matérialisme nouveau. La splendeur de cette peinture inaccoutumée offense tous ces yeux ternes et ces imaginations blafardes. On craint surtout la monotonie, et il semble par trop aisé et trop simple de dire que les feuilles sont vertes et les flots bleus. En cela peut-être les adversaires du pittoresque se trompent... [4] ».

---

(1) Sainte-Beuve, *Op. cit.*, Jugements divers et témoignages, p. 298.

(2) Le *Globe* du 11 avril 1829.

(3) *Op. cit.*, p. 299.

(4) *Ibid.*, pp. 166-167.

— L'Abonné : « Il s'agit... d'une des plus graves innovations de l'école nouvelle. Avant elle, c'était surtout à l'âme que la poésie s'adressait; la poésie parle maintenant aux yeux, toujours sans doute pour arriver à l'âme, mais pour y arriver par une voie détournée. De là tant de descriptions minutieuses, tant d'inventaires détaillés. Ainsi, pour prendre un exemple, à la vue d'un certain paysage, une certaine émotion naît dans l'âme. Par quelques mots larges et profonds, d'autres chercheraient à transmettre directement cette émotion; l'école nouvelle décrit le paysage avec toutes ses particularités, tous ses accidents, persuadée qu'ainsi l'émotion naîtra d'elle-même. Au premier coup d'œil, cette manière paraît franche et vraie; cependant, poussée à l'extrême, elle me paraît manquer complètement son but. Assurément, l'école nouvelle ne se flatte pas de décrire mieux que Walter Scott. Walter Scott lui-même fait-il voir tout ce qu'il décrit? Et quand on ne voit pas clairement, comment l'émotion naîtrait-elle? D'ailleurs, quoi qu'en dise M. Joseph Delorme, d'un tel système il résulte quelque monotonie [1] ».

— Joseph Delorme : « Les adversaires du pittoresque se trompent. Les feuilles, en effet, ne sont pas toujours vertes, les flots ne sont pas toujours bleus; ou plutôt il n'y a dans la nature, à parler rigoureusement, ni vert, ni bleu, ni rouge proprement dit; les couleurs naturelles des choses sont des couleurs sans nom; mais, selon la disposition d'âme du spectateur, selon la saison de l'année, l'heure du jour, les jeux de la lumière, ces couleurs ondulent à l'infini et permettent au poète et au peintre d'inventer aussi à l'infini, tout en paraissant copier. Les peintres vulgaires ne saisissent pas ces distinctions; un arbre est vert, vite du beau vert; le ciel est bleu, vite du beau bleu. Mais, sous ces couleurs grossièrement superficielles, les Bonington, les Boulanger devinent et reproduisent la couleur intime, plus rare, plus neuve, plus piquante... ».

---

[1] Le *Globe* du 15 avril 1829.

— L'Abonné : « Le peintre, oui, le poète, non. Toutes ces couleurs si fines, si délicates que Bonington trouve dans sa palette, comment M. Hugo les trouvera-t-il dans sa plume? Pour rendre quarante nuances, la langue lui fournira-t-elle quarante mots? Et si elle n'en fournit qu'un, où sera la variété? Un beau jour d'été, regardez le ciel à toutes les heures du matin et du soir : quelle admirable succession de teintes riches et variées! Un Claude Lorrain peut les reproduire; un Byron le peut-il? Pour lui, le ciel sera toujours bleu, le feuillage toujours vert, bien que ce bleu et ce vert changent mille fois. Par ces épithètes, il essaiera en vain de transmettre l'émotion qu'il a éprouvée, de montrer le spectacle qu'il a eu sous les yeux. C'est que les arts, uns par le sentiment, uns par la pensée, diffèrent essentiellement par leurs moyens de rendre cette pensée, d'exprimer ce sentiment; chacun a ses instruments, son domaine, ils ne sauraient franchir leurs limites sans s'égarer, se transformer, sans périr ».

Entre les deux opinions qui croisaient ainsi les arguments, l'opposition paraît bien tranchée. Mais il ne faudrait point s'y tromper : c'était surtout une blessure d'amour-propre qui animait le débat, et les doctrinaires du *Globe* devaient fatalement se sentir touchés quand on s'en prenait à l' « école genevoise ». Au fond, les adversaires n'étaient pas si éloignés de s'entendre. Ce qui répugnait surtout à l'Abonné, c'était la forme tranchante que Joseph Delorme avait donnée à ses deux axiomes. Il s'attaquait moins au pittoresque lui-même qu'au pittoresque érigé en système absolu. Si l'on cessait d'en préconiser l'emploi exclusif, il se déclarait prêt aux concessions : « Que M. Hugo dise de temps en temps un *ciel noir*, pourvu qu'il ne repousse pas de la poésie un *ciel triste;* qu'il parle de *doigts longs et blancs*, mais sans proscrire les *doigts délicats*. Suivant le temps et la disposition de l'âme, l'épithète abstraite ou l'épithète pittoresque doit, ce me semble, être préférée. N'est-il pas des instants où vous voyez l'objet lui-même, d'autres où vous êtes surtout

frappé de l'impression qu'il produit en vous? Que cet objet soit un lac; dans le premier cas, ce lac sera *bleu;* dans le second, il sera *mélancolique* ».

C'était la raison même, et Sainte-Beuve assagi n'eut point de peine, dans la suite, à donner gain de cause à son contradicteur (1). Au surplus, ni Victor Hugo ni lui ne songeaient à bannir de la poésie cet élément psychologique qui confère au paysage sa signification intime. La publication des *Feuilles d'automne,* comme celle des *Consolations,* dut rassurer à cet égard Duvergier de Hauranne (2). Seulement, en 1829, il était fort opportun de réclamer avant tout plus de couleur et de vérité pittoresque dans les descriptions. Quand Joseph Delorme définissait de manière aussi catégorique la technique littéraire nouvelle, il s'inspirait des nécessités du moment. Ce n'était point quand le style suranné de la poésie pseudo-classique régnait encore dans tant de recueils, même romantiques d'aspirations, qu'il importait d'apporter à la théorie des réserves et des tempéraments. La *Pensée* qui avait suscité le débat prenait un peu des allures de manifeste, ou, si l'on préfère, de profession de foi; et c'est là un genre d'écrit qui, même en littérature, ne va pas sans quelque grossissement.

* * *

Il est à peine besoin de dire que ces graves discussions sur l'esthétique ou la technique de la description ne préoccupaient pas au même degré les poètes de moindre rang, qui ne se sentaient point responsables des destinées de l'école nouvelle. Ceux-là se contentaient de chanter ou de rimer. Et s'il leur

---

(1) Voir la note ajoutée à cet endroit dans l'édition de 1863, t. I, p. 165.

(2) On peut assurer qu'il en fut ainsi, au moins pour les *Consolations*, car Duvergier de Hauranne consacra à ce nouveau recueil un article fort élogieux. (Voir le *Globe* du 7 mai 1830. Article signé O.)

arrivait d'évoquer les charmes du paysage, c'était d'ordinaire par le biais de l'un ou l'autre des thèmes élégiaques que nous avons signalés chez leurs devanciers. Ils se plaisaient, par exemple, à voir la nature à travers le prisme des souvenirs d'enfance. Sans doute, le pâle Guiraud ne se départait guère de sa correcte froideur pour célébrer Limoux :

Au pied des hautes Pyrénées,
Où l'Aude se promène en un vallon riant,
Limoux, où je naquis, s'élève verdoyant
Sur des plaines au loin de pampres couronnées (1).

Mais Frédéric Soulié, future gloire du roman, disait avec plus de chaleur l'attrait provincial de Laval :

O bords de la Mayenne, où sous un ciel grisâtre
S'élève de Laval le vaste amphithéâtre,
Où l'églantier fleuri, de ses piquans buissons,
Du plaintif rossignol protège les chansons,
Où, durant ses ardeurs, la reine des étoiles (2)
Voit briller sur les prés la neige de vos toiles,
Lieux où j'ai tant vécu, du monde retiré,
Je n'aimerai plus rien quand je vous oublîrai (3)!

Et le même motif inspirait à Édouard Turquéty des accents attendris, sinon des traits d'un pittoresque plus précis :

Je vous revois enfin, beaux sentiers, douce allée,
Où rêva si souvent mon enfance exilée,
Source aux bords parfumés que mes regards aimaient,
Vallon mystérieux dont les fleurs m'embaumaient,

---

(1) *Notre-Dame de Limoux.* (A. Guiraud, *Poèmes et chants élégiaques.* Paris, 3e édit., 1825, in-18, p. 59.) — Sur Guiraud, voir surtout Léon Séché, *Le Cénacle de la Muse française.* Paris, 1908, in-8°.

(2) En note : « Sirius ou la canicule ».

(3) *Laure* (Frédéric Soulié, *Les amours françaises.* Paris, 1824, in-18, p. 59.)

Oh! que de fois, penché sur cette onde voilée,
Au bruit des vents lointains mon âme fut troublée,
Quand leur plainte expirante à travers les ormeaux
Accompagnait le soir la cloche des hameaux (1)!

Parfois aussi la nature apparaissait au poète comme une consolatrice qui versait à son cœur le calme souhaité. C'était la douceur de cette vertu apaisante que célébrait Jules de Rességuier dans des vers sans grand relief, mais dont l'harmonie ne manque point d'agrément. Il goûtait cette impression de tranquillité recueillie auprès d'une « source des montagnes », dans un asile

Où l'âme se rassure et, doucement rêveuse,
Ose croire un instant que la vie est heureuse.

Et quand il en vante l'incomparable charme, on croit entendre comme un écho affaibli des strophes du *Vallon* :

Là, le bruit lent et doux de l'onde solitaire
Endormait dans mon cœur les chagrins de la terre,
Comme un chant maternel, dans les pleurs commencé,
Endort un jeune enfant doucement balancé (2)!

Plus souvent encore, le décor champêtre se paraît de toutes les grâces qu'un amour heureux révèle aux yeux du poète. Le sourire de la nature répondait à la joie de son cœur; elle s'illuminait pour lui de clartés nouvelles, et, comme Guiraud, il s'écriait ravi :

... Crois-moi, ma bien-aimée,
Laisse tes beaux regards errer sur ces beaux lieux,
Vois comme la nature, heureuse et ranimée,
En suaves tableaux se déroule à nos yeux.

---

(1) *A M. Charles Nodier.* (Ed. Turquéty, *Esquisses poétiques.* Paris, 1829, in-16, p. 1.)

(2) *La source des montagnes.* (J. de Rességuier, *Tableaux poétiques.* Paris, 1828, in-8°, pp. 72-73.) Cf. aussi : *Le souvenir*, p. 131. — Sur J. de Rességuier, consulter Paul Lafond, *L'aube romantique.* Paris, 1910, in-16.

C'est le beau mois de mai : ces fleurs t'en avertissent,
Et leurs parfums si purs qui montent jusqu'à nous.
De l'antique forêt les dômes reverdissent,
Et ces frais églantiers qui sur les tours grandissent
Jettent des fleurs sur tes genoux (1).

Ou bien la nature complice prodiguait aux amants des splendeurs plus voilées, mais non moins poétiques. C'était le cas de ce couple que Jules Lefèvre représentait goûtant sur un lac, tout comme le chantre d'Elvire, « un bonheur qui n'est pas de ce monde » :

Figurant dans les cieux un esquif solitaire,
La lune y balançait son croissant embrumé,
Et l'air était si doux qu'il semblait embaumé.
Rien de leur volupté ne troublait le silence :
Le zéphyr sommeillait ; sa discrète indolence
D'aucun frémissement n'agitait les roseaux,
Et leur ombre, en dormant, se penchait sur les eaux.
Que la nature est belle auprès de ce qu'on aime (2) !

Oui, la nature est belle quand on la contemple au milieu des joies amoureuses, mais comme elle se décolore et s'assombrit quand on se retrouve triste et seul devant elle, dans l'accablement de douloureux regrets! C'est de quoi les poètes s'étaient depuis longtemps avisés, et l'on pense bien que les *minores* romantiques n'épargnaient point ces plaintes de la muse élégiaque.

O vallons ! ô forêts ! qu'êtes-vous sans l'amour (3) !

---

(1) *Le château de Pierre-Fond.* (A. Guiraud, *Op. cit.*, p. 207.)

(2) *Le conte du foyer.* (Jules Lefèvre, *Le parricide, poème suivi d'autres poésies.* Paris, 1823, in-8°, p. 111.)

(3) Ed. Turquéty, *Op. cit.*, p. 55.

s'écriait l'un deux; et tous reprenaient le même thème sur des rythmes variés :

C'est en vain qu'à mes yeux, sous un ciel qui s'épure,
Les vallons parfumés déroulent leur verdure.
En vain parmi les fleurs qu'un beau soleil nous rend,
L'harmonieux ruisseau glisse et brille en mourant;
Leur charme a disparu; quand l'âme est agitée,
La nature languit triste et désenchantée,
Le printemps et les fleurs n'ôtent rien aux ennuis
Et les plus doux soleils passent comme des nuits (1).

Ainsi soupirait Turquéty; et Jules Lefèvre découvrait une correspondance plus étroite encore entre la tristesse des aspects et sa pensée en deuil :

Nous sommes au printemps et nos bois sont déserts,
Et le printemps n'a pas, ramenant ses concerts,
Réveillé les oiseaux endormis sous les branches;
L'aubépine est en deuil, et les faibles pervenches
De leurs boutons flétris s'échappent sans couleur;
Les vergers languissans, altérés de chaleur,
Au lieu de nous donner des fleurs et de l'ombrage,
Balancent des rameaux dépourvus de feuillage;
Depuis que Maria n'habite plus ces lieux
Il semble que l'hiver ne quitte plus les cieux (2).

Guttinguer, disciple de Lamartine, exprimait les mêmes accents élégiaques dans un développement dont il empruntait le mouvement initial à une strophe de l'*Isolement :*

Que me font tous ces biens dont le ciel m'environne,
Ces jardins, ces vergers que le printemps couronne,
Ces champs qu'on dit les miens, et ces plaines de fleurs,
Ces flots purs, ombragés du saule des douleurs;

---

(1) *Élégie.* (Ed. Turquéty, *Op. cit.*, p. 70.)

(2) *Maria, élégie* (Jules Lefèvre, *Op. cit.*, p. 153.)

Ces brises du matin relevant les feuillages
Et jusqu'à l'horizon poursuivant les nuages?
Que me font le chant des oiseaux,
Le frémissement des ormeaux,
La fraîcheur des parfums, la naissante verdure?
Que me fait toute la nature
Sortant d'un paisible sommeil
Et bénissant les cieux à son réveil?
Je suis loin de la jeune amie
Qui peut seule embellir ces lieux (1).

On le voit : ces poètes chantaient la nature sur des modes déjà connus. Ils trouvaient surtout en elle le miroir complaisant de leurs sentiments intimes, ce qui est légitime, mais on aurait pu souhaiter que l'élément pittoresque fût moins sacrifié, dans leurs descriptions, à l'élément psychologique. Or, il faut avouer que leurs tableaux restaient bien vagues et banals; on a peine à y découvrir ça et là quelque trait plus précis, quelque détail plus suggestif. Il ne semble guère qu'ils fissent effort pour atteindre à une expression moins effacée des beautés du monde visible. Un seul d'entre eux peut-être témoignait à ce moment d'une attention plus vive pour les sites et d'une intelligence plus fine de leur caractère, et c'était ce Labinski qui signait du pseudonyme de Jean Polonius. Lui aussi, d'ailleurs, était un lamartinien, et il suffit de feuilleter ses œuvres pour relever au passage nombre d'imitations et constater une influence presque constante des *Méditations*. Ainsi une des meilleures pièces de son premier recueil reproduit le rythme et le mouvement du *Lac* (2). Mais à côté de cela, on remarque chez lui un goût réel et bien personnel pour les spectacles de la nature. Ce n'est point qu'il les décrive à grands frais de pittoresque, mais le sentiment est sincère, les notations justes, et, avec des moyens

---

(1) *L'absence.* (U. Guttinguer, *Mélanges poétiques.* Paris, 1825, 2e édit., in-12, pp. 23-24.)

(2) Voir *L'exil d'Apollon.* (J. Polonius, *Poésies.* Paris, 1828, in-8°, p. 55.)

restreints, il réussit parfois à donner une impression singulière de vérité. Par exemple, et pour simples qu'elles sont, ces strophes aisées n'évoquent-elles pas toute la mélancolie des derniers soleils de l'arrière-saison ?

Quand l'automne est presque finie,
Et que tout semble dans les vents
Annoncer les derniers moments
De la nature à l'agonie,

Souvent un beau soleil d'été
Se lève sur les paysages,
Et vient visiter les bocages
Qu'il dédaigna dans leur beauté.

Mais les bois ont perdu leurs teintes ;
Mais les oiseaux sont envolés ;
Tous les parfums sont exhalés,
Toutes les voix se sont éteintes.

Ce lac, aux bords délicieux,
A l'onde autrefois si limpide,
Aujourd'hui jaunâtre et fangeux,
Ne roule plus qu'une eau fétide.

Ce tronc, qui fut jadis ormeau,
N'a gardé qu'une feuille morte,
Qui seule attend sur son rameau
Que le vent se lève et l'emporte.

C'en est fait, le divin rayon
A trop tard commencé de luire ;
Il ne reste pas un gazon,
Pas une fleur pour lui sourire (1).

Mais Labinski demeure un isolé. Les recueils poétiques d'avant 1830 ne nous offrent guère de traces d'une orientation du

(1) J. Polonius, *Op. cit.*, pp 110-112. — Sur Labinski, consulter Asselineau, *Bibliographie romantique*, 2e édit , Paris, 1872, in-8°, p. 141, et Eug. Asse, *Op. cit.*, pp. 70 sqq.

lyrisme vers une évocation du paysage plus précise et plus vive d'accent. Il n'y a point lieu de s'en étonner : on a pu voir que les maîtres eux-mêmes en sont encore, à ce moment, à la période des tâtonnements et des essais. Il faudra quelque temps pour qu'un souffle de réalisme vienne ranimer les grâces un peu languissantes du décor stylisé où s'attardent la méditation et l'élégie. Et il ne se lèvera que lorsqu'une peinture plus minutieuse, plus concrète et plus vraie des aspects du monde visible aura déjà conquis droit de cité dans le roman.

## CHAPITRE IX.

### Le paysage dans le roman historique.

I. L'influence de Chateaubriand. — II. L'influence de Walter Scott et les premières ébauches de paysages français. — III. La nature dans les œuvres principales du roman historique. — IV. Conclusion : le paysage dans le roman et en peinture.

« Quoi de plus déshonoré, en 1805, que le roman historique, tel que Mme de Genlis venait de nous le montrer dans le *Siège de La Rochelle?* Sir Walter Scott a paru, et le monde a trouvé un nouveau plaisir que les critiques croyaient impossible (1). » La remarque est de Stendhal, et il est indéniable qu'elle a son fond de vérité. Seulement, l'auteur de *Racine et Shakespeare* se souvenait un peu trop de s'être battu en duel à propos de « la cime indéterminée des forêts », et c'est la raison sans doute pour laquelle il semble oublier complètement qu'entre 1805 et les premières œuvres du grand Écossais avaient paru les *Martyrs*. Ce sont cependant les pages brillantes de l'histoire d'Eudore et de Cymodocée que s'imposeront pour modèles les romanciers qui, dans les quinze années suivantes, et au delà, essaieront leurs forces dans le genre historique. Leurs paysages surtout portent les traces visibles de cette influence quasi tyrannique; alors même qu'ils se mettent en garde contre le simple pastiche, ils ne peuvent guère s'empêcher de décrire la nature avec les préoccupations et dans la manière du maître.

Dès cette même année 1805, Mme Cottin, qui ne le cédait guère à Mme de Genlis elle-même pour la fadeur et l'ennui, tentait de s'emparer des pinceaux du grand peintre, et résolu-

(1) Stendhal, *Promenades dans Rome*. Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. II, p. 42.

ment elle bariolait de ses teintes éclatantes la terne grisaille de son style. Dans *Mathilde*, la description du Delta avec les « fleurs jaunes » de ses cassies et ses nuphars au calice « azuré » paraît bien procéder de l'éblouissant prologue d'*Atala* (1). Dans *Élisabeth* (1806), le souvenir du même ouvrage se marque autant dans le faux coloris plaqué çà et là que dans le rôle d'un vieux missionnaire, trop manifestement préoccupé d'imiter le père Aubry (2). On pourrait relever de semblables traits d'un pittoresque puisé à la même source dans les tableaux du Nouveau-Monde dont Aimé-Martin parsème son *Raymond* (1812). Et quand le jeune Victor Hugo évoque les perspectives de Saint-Domingue pour servir de toile de fond à l'histoire de *Bug-Jargal*, la Grande-Rivière, avec ses « guirlandes de lianes » qui, s'accrochant aux « érables à fleurs rouges », forment sur le fleuve « de larges tentes de verdure », ne rappelle-t-elle point singulièrement le puissant Meschacebé et ses « îles de verdure (3) » ?

Mais c'est surtout quand Chateaubriand eut, pour ainsi dire, fixé dans son chef-d'œuvre le canon du roman historique, que les imitateurs s'empressèrent à sa suite. Marchangy leur montra immédiatement la voie : dans le pathos prétentieux de sa *Gaule poétique* (4), il parcourait à grands pas l'histoire de France, leur indiquant des sujets et leur dégrossissant, en quelque sorte, les

---

(1) *Mathilde*, édit. de 1823, t. II, chap. XVIII, pp. 49 sqq.

(2) Voir A. Le Breton, *Le roman français au XIX^e^ siècle, 1^re^ partie. Avant Balzac.* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, p. 223.

(3) Chapitre XXII. — Les procédés descriptifs de Victor Hugo dans cette œuvre de jeunesse sont du reste calqués fidèlement sur ceux du maître qu'il s'efforçait alors d'égaler. C'est sensible, par exemple, dans cette fin de *coucher de soleil* : « Le soleil cessa bientôt de dorer la cime aiguë des monts lointains du Dondon; peu à peu l'ombre s'étendit sur le camp, et le silence ne fut plus troublé que par les cris de la grue et les pas mesurés des sentinelles. » (*Ibid.*)

(4) *La Gaule poétique ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts.* Paris, 1813.

matériaux. L'auteur des *Martyrs* se trouve avoir ainsi une part de responsabilité dans toute une série d'œuvres dont il est trop évident qu'aucune ne sort de la médiocrité. Sainte-Beuve l'a bien vu : le grand homme « déjoue les disciples ». Ses descriptions surtout résistent singulièrement à toute imitation qui n'est point un pastiche servile, et c'est une conséquence de leur complexité de composition. Nous avons essayé de montrer comment des détails pris à la réalité la plus concrète se fondent chez lui, dans de vastes tableaux d'ensemble, saisissants de magnificence et de splendeur. Ses disciples, par malheur, ne disposent point d'ordinaire d'une réserve de souvenirs et d'impressions visuelles et auditives aussi riche et aussi variée que celle où le maître puisait largement. Il leur manque, par surcroît, le don précieux de ce sens artiste qui fait saisir du premier coup la beauté des choses. Ils peuvent bien disposer à leur tour de vastes cadres : ils se trouvent fort dépourvus quand il s'agit de les remplir. En vain, ils y accumulent les épithètes usées, les images banales et tout le clinquant des métaphores conventionnelles ; l'ensemble reste déplorablement faux, et, dans ces pages que les auteurs s'essoufflent à faire pittoresques, on ne sent ni vie, ni vérité. Aussi bien la stérilité de ces fâcheux épigones se refuse-t-elle à toute tentative originale. On dirait qu'ils n'ont eux-mêmes jamais vu la nature. En tout cas, ils s'obstinent à ne la peindre que d'après les maîtres. Dans leurs pages les plus célèbres, ceux-ci avaient décrit surtout des aubes, des couchers de soleil et des clairs de lune : on refera donc, sans se lasser, des clairs de lune, des couchers de soleil et des aubes, et on les refera dans les mêmes termes généraux, sans souci de « localiser » ou, si l'on peut dire, de « particulariser ». On cherchera, par contre, à donner à ces descriptions tout artificielles un certain accent poétique ; au besoin, on n'hésitera pas à recourir aux ornements les plus fripés du vieux style pastoral, et il n'est pas jusqu'aux périphrases d'une mythologie surannée qui ne trouveront place dans ces tableaux. Certains, il est vrai, se contenteront à moins de frais encore, et c'est le triomphe de la nudité sèche et banale.

Est-il, par exemple, rien de plus froid que ces lignes où tout l'effort de l'écrivain ne réussit point à faire ressortir un seul trait heureux sur un dessin d'un poncif parfait? « Une nuit, la lune avait atteint le plus haut point de sa course ; sa lumière brillante et paisible blanchissait le front des tours, pénétrait dans les vallées profondes ou scintillait sur les eaux. Nul bruit ne s'élevait au sein des cités dont les habitants étaient plongés dans le sommeil; la nuit était sans voix, le silence régnait seul dans les airs (1). »

Il arrive aussi que cette pauvreté a honte d'elle-même et qu'elle cherche à se dissimuler sous des épithètes d'une banalité achevée. Tel romancier se persuade qu'il parle à l'imagination de ses lecteurs en « situant » l'une ou l'autre scène « au milieu d'un romantique et solitaire vallon, au milieu d'une pelouse émaillée de fleurs et arrosée par un ruisseau limpide et pur (2) ».

On est porté cependant à préférer encore cette indigence de pittoresque à l'enthousiasme que l'écrivain se croit parfois tenu de simuler en présence de la nature. Car ces transports factices aboutissent trop souvent à une fadeur dans la bouffissure, dont le morceau que voici peut donner une idée :

« Qu'à son réveil la nature est riante! semblable à la jeune épouse qui vient de quitter le lit nuptial et qui s'avance encore plus belle au milieu de ses timides compagnes, l'aurore au teint de rose a versé ses flots d'or et d'azur. Les ombres ont disparu de la plaine éthérée. Émaillé de mille fleurs et tout humide de la rosée matinale, le gazon est doucement agité par les zéphirs. Flore offre alors aux mortels les dons les plus brillants de sa corbeille printanière. L'or des genêts, la pourpre des bruyères se dessinent en festons sur le flanc des coteaux. L'air est embaumé de mille parfums divers. Les oiseaux célèbrent par leurs concerts le retour des plus douces affections, et une voix

(1) Mme Élise Voïart, *La vierge d'Arduène.* Paris, 1821, in-8°, p. 2.

(2) D'Attel de Luttange, *L'épouse, ou mystère et fatalité.* Paris, 1829, 2 vol. in-16, t. II, p. 98.

mystérieuse redit sans cesse à tous les êtres de la nature : Soyez heureux [1] ! »

Le moins inconnu aujourd'hui et, somme toute, le plus représentatif de ces cacographes, c'est encore le vicomte d'Arlincourt, auteur du *Solitaire*, d'*Ipsiboé* et de bien d'autres romans traduits — aux frais de l'écrivain — dans les principales langues de l'Europe [2]. Une des malices favorites des critiques classiques, c'était de reconnaître dans ce ridicule un des chefs de l'école nouvelle et d'associer son nom à celui des Hugo ou des Vigny. De fait, tous trois sont à ce moment de la lignée de Chateaubriand. Mais, tandis que chez les deux autres apparaissent les promesses fécondes d'un talent personnel, d'Arlincourt reste jusqu'au bout l'imitateur dénué de goût et de mesure qui déforme en pastichant, et qui atteint au grotesque rien qu'en outrant les gestes du maître. Ses tableaux de la nature, qu'il s'efforce de voir grandiose, ne se signalent que par la fausseté des tons et la fadeur pédantesque de l'emphase. Lui aussi se croit tenu de dire à nouveau les beautés des levers ou des couchers de soleil. Il semble même qu'il s'applique, avec un zèle singulier, à disposer les incidents de ses fictions de telle sorte qu'ils se prêtent à des hors-d'œuvre descriptifs. Parcourt-on son *Solitaire*, on rencontre à tout instant les mêmes préambules : « L'aube blanchissante entr'ouvroit les portes de l'Orient... (p. 174). Les premiers rayons de l'aurore coloroient la cime des montagnes... (p. 176). De son manteau semé d'étoiles, la nuit couvroit les célestes voûtes... (p. 27). L'aube orientale avoit à peine argenté l'horizon... (p. 221). Le premier rayon de l'aurore avoit à peine coloré les cieux... [3] (p. 230) ».

---

[1] D'Attel de Luttange, *Op. cit.*, t. I, p. 16.

[2] Pour de plus amples détails sur cette curieuse figure littéraire, voir le livre d'A. Marquiset, *Le vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*. Paris, Hachette, 1910.

[3] Parfois même on y trouve le rythme de l'alexandrin : « La lune, hâtant sa course, obscurcissoit ses voiles » (p. 360). Ainsi des grands poètes : *Quidquid tentabam scribere...*

Quant aux tableaux mêmes qui sortent de cette plume « romantique », rien qui laisse moins une impression de sincérité réaliste. L'action du *Solitaire* se déroule en Suisse — pardon ! « au milieu des rochers sauvages de l'Helvétie » — et elle débute au retour du printemps — je veux dire : « de la saison des fleurs ». On pourrait espérer, dans ce cadre d'une nature caractéristique, quelques traits de vérité pittoresque. Il n'en est rien : ce n'est que prétexte à une opposition facile entre les horreurs des hauteurs alpestres et les charmes convenus des vallées, d'où s'exhalent les « tendres soupirs » et les « divins parfums » du renouveau. D'une part, on ne montre que « terribles montagnes », « pics menaçans », « effroyables rochers » où serpentent des « torrens impétueux », où croissent de « sombres sapins », le tout dominé par l' « inaltérable blancheur » d'une « neige éternelle ». Dans la région basse, au contraire, un décor tout idyllique déploie ses grâces les plus fades : une onde « calme et limpide » y promène son « cristal argenté » parmi les « prés fleuris » et les « rians bocages (1) ».

Puis, après ce parallèle complaisamment développé, le ton se hausse et la description se clôt par ce couplet mythologico-philosophique :

« Déjà Flore, en son char embaumé, traîné par les zéphirs, a, de son urne virginale, versé ses dons célestes sur l'Helvétie.

---

(1) Ces banalités pompeuses avaient leurs admirateurs; elles trouvaient même des plagiaires, et il suffit de rapprocher les deux passages suivants pour voir que le second est d'un disciple trop minutieusement attentif.

| *Le Solitaire*, p. 198. | D'Attel de Lutange, *Op. cit.*, t. II, p. 97. |
|---|---|
| « *L'astre du jour*, comme *un géant superbe*, venoit d'apparoître sur l'horizon : prenant ses coursiers resplendissans, d'une nuée d'or et de pourpre, il *versoit à* grands *flots sa lumière féconde.* » | « Déjà l'aube orientale blanchissait les noirs créneaux du vieux castel, et tel qu'*un géant superbe*, *l'astre* brillant *du jour* sortait du sein de l'onde pour *verser* sur l'univers les *flots de sa lumière féconde.* » |

Philomèle au doux murmure des cascades marie ses accords mélodieux. Heureux destin de la nature! le printemps lui rend la vie et la gaieté : l'arbre centenaire se ranime au souffle vivifiant de la saison des amours; la plante languissante renaît avec l'aurore; la création entière célèbre le retour des beaux jours. O homme! roi du monde par la pensée, mais souvent victime de tes privilèges; accablé par les souffrances ou égaré par les plaisirs; glacé par les années ou enivré par la jeunesse; toi seul dans la nature ne renais point avec l'aurore, ne revis point avec le printemps (1)! »

On a déjà reconnu, dans ces périodes emphatiques, l'imitation, et comme la caricature, des réflexions désenchantées auxquelles se complaît le père d'*Atala* et de *René*, penché sur la nature en de mélancoliques attitudes. On ne saurait, en effet, trop insister sur ce point : ce sont surtout les habitudes littéraires du grand descriptif que ses médiocres disciples adoptent fidèlement; ils les singent non sans gaucherie et s'en font autant de procédés commodes de développement. Sans doute, cette préférence n'a rien d'exclusif, et l'on retrouve aussi, chez ces romanciers, des traces d'influences plus anciennes. On a pu voir que certains n'avaient pas encore répudié les ornements surannés du style pastoral. D'autres épanchent avec complaisance une « sensibilité » qui les rattache à Jean-Jacques. Bernardin de Saint-Pierre aussi conserve ses féaux : Paganel, dépeignant une grotte que la nature paraît s'être plue à décorer elle-même, ne manque point de souligner cette « harmonie » où il découvre « une sorte d'intention bienfaisante (2) ». Et il est difficile de ne pas reconnaître là l'écho d'une théorie chère à l'auteur des *Harmonies de la nature*. Néanmoins c'est surtout de Chateaubriand qu'ils procèdent. Ils se plaisent comme lui à

---

(1) D'Arlincourt, *Le Solitaire*, 2e édit. Paris, 1821, in-8°, pp. 11 et 12.

(2) C. Paganel, *Théodora ou la famille chrétienne*. Paris, Ladvocat, 1825, in-12, p. 101.

mettre en rapport les spectacles du monde visible et les phénomènes de la vie morale. Ils montrent volontiers l'état d'âme de leurs personnages en correspondance avec la nature ambiante, et d'Arlincourt a soin de remarquer, de telle de ses héroïnes autour de qui se déchaîne une effroyable tempête : « Le désordre de ses pensées égalait celui de la nature [1] ». Ils précisent davantage encore les rapprochements de ce genre, le plus souvent dans une large période où la comparaison se déroule avec une lenteur un peu lourde, qu'ils jugeaient sans doute fort imposante. « Comme, à la suite de violents orages, on voit encore les nuées obscurcir un coin du ciel; comme le tumulte des flots se prolonge même quand se sont tus les vents qui les soulèvent, ainsi les calamités des révolutions jettent au loin leurs reflets sinistres sur tout le cours d'une vie commencée dans les horreurs [2]. » Cette phrase de Latour-Dupin ne pourrait-elle pas, à la rigueur, passer pour extraite de l'*Essai sur les révolutions ?*

Il n'est pas jusqu'aux détails du style et de la technique descriptive de leur modèle que ces écrivains n'essaient de s'assimiler. Ainsi, nous avons étudié l'emploi, si caractéristique chez Chateaubriand, de la sensation auditive venant compléter les sensations visuelles, et nous avons montré l'heureux effet de cette notation des sons et des bruits qui termine le tableau en en prolongeant en quelque manière l'impression. Le procédé n'a pas échappé à l'attention des disciples, et on le retrouve, par exemple, dans cette courte « nuit » :

« L'air était calme; la voûte céleste, étincelante de ses feux mobiles, déployait toute sa magnificence; de temps à autre, un jet de lumière sillonnait l'espace et venait se perdre dans la feuillée; quelques oiseaux paisibles s'appelant par intervalles,

---

[1] *Le Solitaire*, p. 49.

[2] [De Latour-Dupin], *La famille royaliste*, par l'auteur de *Lionel*. Paris, 1822, 3 vol. in-8°, t. III, p. 1.

se répondant de même, interrompaient seuls l'éloquent silence de cette pompe nocturne (1). »

Si l'art est ici moins sûr et l'effet infiniment moins suggestif, c'est que ces lignes portent la signature de l'obscur Paganel, et non celle de Chateaubriand. Il était dans la destinée de ce dernier de ne laisser, parmi les prosateurs, que des héritiers immédiats assez peu dignes de lui. Encore ne faudrait-il rien exagérer, ni abaisser tous ces écrivains oubliés au rang du vicomte d'Arlincourt. Comme le crime, la médiocrité littéraire a ses degrés, et on peut trouver des descriptions où semble revivre, sinon la manière du maître, du moins quelque chose de son relief et de sa couleur. Marchangy lui-même est parfois assez heureux, et ce « coucher de soleil sur la mer bretonne » peut encore faire illusion, bien qu'il n'échappe pas entièrement aux reproches d'emphase et de banalité :

« Le soleil, radieux et superbe, était descendu à l'horizon et se cachait derrière un léger voile de pourpre violet. Tout à coup ce rideau, lacéré par les brises, laisse échapper une lumière étincelante, et les airs en sont inondés : elle roule comme les feux des grandes marées sur les grèves d'or que figurent les brillantes vapeurs du soir. Pénétrés des derniers rayons du jour et les emportant en triomphe, des nuages lumineux erraient sous un firmament dont l'azur, déjà rembruni par le crépuscule, faisait encore mieux ressortir leurs couleurs resplendissantes. Mais bientôt leur vif éclat s'éteignit, des nuages sombres s'amassèrent dans les cieux et s'y confondirent en une nuit sombre et terrible (2). »

Leur souplesse de plume permettait ainsi à certains disciples appliqués de paraître rivaliser avec l'admirable talent du grand descriptif. D'autres, moins adroits ou moins complaisants au pastiche, n'y rencontraient, en dépit de visibles efforts, que de

---

(1) C. Paganel, *Op. cit.*, p. 102.

(2) *L'Aubaine.* (Annales romantiques. Paris, 1826, in-16, pp. 30 et 31.)

plus maigres réussites. Il prit fantaisie à Simonde de Sismondi d'écrire un long roman qui peignît l'époque de Clovis, comme les *Martyrs* évoquaient celle de Dioclétien. Ainsi naquit *Julia Severa ou l'an quatre cent quatre-vingt-douze* (1). On n'attend pas de nous que nous énumérions toutes les raisons qui classent ce pâle ouvrage parmi les pires du genre ennuyeux. Mais on devine que la magie du style manquait singulièrement à l'honnête historien génevois, qui rédigeait ses vastes travaux dans une langue d'une austérité grise et lourde. Plus familier avec l'érudition qu'avec la belle nature, Sismondi se trouve assez dépourvu quand il s'agit de retracer quelque site. Parfois, l'embarras perce dans la façon dont tourne court la description commencée. « Le paysage devait tous ses charmes aux riches teintes de l'automne », écrit-il à certain endroit, et l'on s'attend à quelque développement pittoresque. Mais il ajoute aussitôt : « Du reste, il ne présentait aucun objet digne de fixer l'attention (2) ». A de rares moments, il éprouve cependant la nécessité de varier par quelque tableau l'uniformité de son récit monotone, et il esquisse, par exemple, ce « nocturne » où les sensations de l'ouïe se trouvent aussi nombreuses que chez son modèle, sinon mises en œuvre avec la même convenance délicate :

« La nuit était obscure; on ne distinguait des vastes ruines d'Hesodunum que les tours élevées et quelques créneaux de murs qui se dessinaient dans l'horizon. Tout le reste était couvert d'épaisses ténèbres. Quelquefois l'orfraie faisait entendre son cri, ou plutôt son souffle tremblant, sur la tour où elle avait bâti son nid. De tous les sons qui parvenaient à nos voyageurs, c'était le seul qui appartînt à la vie; mais le souffle du vent, le bruissement des feuilles et des branches d'arbres qu'il agitait, le murmure de la rivière frappaient inégalement les oreilles et

(1) Paris, 1822, 3 volumes in-12.

(2) Tome II, page 53.

paraissaient quelquefois des voix plaintives qu'on supposait partir peut-être du fond de ces cavernes (1). »

Semblables pages ne sont du reste point communes dans *Julia Severa :* à peine en peut-on signaler trois ou quatre. Et cette discrétion prend un certain prix quand on songe aux tableaux brillants et vides prodigués ailleurs avec une profusion qui n'était pas, hélas ! signe de richesse.

Quelque hiérarchie qu'on puisse établir entre les talents, on note cependant partout les mêmes défauts à des degrés divers : la banalité, la convention, l'emphase. Ces tentatives de pittoresque sont viciées dans leur essence même par l'absence à peu près complète d'observation personnelle et précise. Ce sont le plus souvent des exercices d'imitation, plus ou moins brillants, plus ou moins réussis, mais sans sincérité profonde. Ajoutez à cela que, trompés par l'exemple du maître, la plupart de ces écrivains ne s'arrêtent guère à dépeindre tel site déterminé, tel coin de nature particulier; ce qu'ils brossent de préférence, ce sont de vastes perspectives qui synthétisent, en quelque sorte, tous les aspects du monde extérieur à l'un ou l'autre moment du jour ou de l'année. Et le factice de leurs tableaux s'en accentue encore. Les classiques avaient donc beau jeu en soulignant les ridicules trop apparents de ces médiocres auteurs, et il faut avouer que les railleries dont ils accablaient leur manie descriptive ne manquaient pas toujours d'à-propos. Ainsi le *Miroir* parodiait assez heureusement leur pathos prétentieux dans ce prétendu *Fragment romantique d'un ouvrage inédit :*

« Déjà la lumière tremblottante (*sic*) de l'astre des nuits, frère du dieu du jour, promenait ses regards bleus et timides sur la cime blanchâtre de la vieille montagne, antique dominatrice de la vallée profonde et brumeuse; déjà le liquide de cristal, douces émanations du lac, retombait en mollécules (*sic*) violacées

(1) Tome I, page 122.

et de leur réseau mobile et ondoyant recouvrait la terre altérée par la présence diurne du père de la chaleur (1). »

Qui n'eût été tenté de répéter le vers de Marsollier dont le journaliste annotait ironiquement ce petit morceau?

Dites tout bonnement qu'il faisait clair de lune.

Il suffisait d'avoir quelque bon goût pour repousser les pauvretés dont la parodie exagérait à peine le ridicule. Le jeune Balzac, qu'on ne peut guère soupçonner de vives sympathies classiques, s'amusait, dans un de ses premiers romans, à outrer plaisamment les couleurs banales et les fausses beautés du style descriptif (2). On conçoit donc que les écrivains eux-mêmes aient fini par se lasser et se soient décidés, comme le déclarait l'un d'eux, à ne plus « se jeter à la suite de personne dans des descriptions de clair de lune, de soleils couchants et de sites qui échappent à l'œil du lecteur en proportion positive du temps qu'on met à les décrire (3) ».

---

(1) *Le Miroir*, 11 septembre 1822.

(2) Il y peint « un de ces vallons où la nature semble s'être retirée avec tous ses trésors : c'étaient les situations les plus pittoresques, les arbres les plus élégans, les prairies les plus riantes, la fraîcheur des ruisseaux limpides, une vigne pendante, un ruisseau et sa cascade sonore, et, au milieu du paysage, plus d'une jeune fille chantant sans cadencer le son de sa voix pure : alors le retour des mêmes sons qui se mariaient aux accens de la flûte pastorale du gardien des troupeaux ajoutait aux délices de la nature le charme de la mélancolie qui ne vient que de l'homme .. ». Et le tableau s'achevait sur ce trait, qui précise l'intention satirique : « Enfin c'était une vallée si riante, si écartée, si loin de toutes les cités que tous les ministres disgraciés eussent voulu vivre là pendant les premiers moments de leur chute. Le ministère actuel en trouvera l'adresse à la fin du conte. » (Horace de Saint-Aubin, *La dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse*, 2e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris, 1825, 3 vol. in-16, t. I, pp. 30 et 31.)

(3) Kératry, *Le dernier des Beaumanoir ou la tour d'Helvin*. Paris, 1825, t. I, p. III.

Mais déjà Walter Scott leur ouvrait des voies nouvelles et leur offrait des modèles moins écrasants que ceux du maître des *Martyrs*.

*
* *

A partir de 1820, Chateaubriand possède un rival qui lui dispute victorieusement la palme du roman historique. Accueilli par la France avec un enthousiasme presque général, Walter Scott traîne bientôt à sa suite un cortège de disciples autrement imposant que celui des pâles imitateurs paralysés par le souvenir d'Eudore et de Cymodocée. On sait à quel point les fictions écossaises, traduites par Defauconpret, ravirent un public qu'on n'avait pas accoutumé à des couleurs aussi franches, à une narration aussi pittoresque, à un réalisme aussi évocateur. Nous n'avons pas à suivre ici les étapes de cette vogue, la plus complète qu'eût encore connue en France un écrivain étranger (1). Il nous suffira de déterminer l'influence que ses œuvres ont exercée sur le paysage littéraire et de préciser à quel point il a contribué à une expression plus adéquate, plus sincère, plus exacte du sentiment de la nature.

Au premier abord, on serait tenté de lui refuser, tout au moins à ce point de vue spécial, une action vraiment décisive. Il y a sans doute bien des tableaux du monde extérieur dans sa longue série de romans ; on en dresserait sans peine une liste respectable, et il s'en trouve dans le nombre d'admirables et de célèbres. Mais il est clair aussi que l'auteur d'*Ivanhoe* et de *Kenilworth* s'arrête davantage encore à évoquer dans tout leur relief les divers aspects de la vie d'autrefois. Le pittoresque est partout chez lui : il est dans le récit dont une pointe d'humour

---

(1) Consulter à cet égard L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris, 1898, in-8°. Nous utiliserons dans ces pages ce remarquable ouvrage, en essayant seulement de le compléter sur les points qui intéressent notre sujet.

relève la minutie; il est dans les personnages, dépeints avec un soin un peu lourd, mais qui accuse d'autant mieux l'originalité caractéristique des physionomies; il est dans les longues conversations, pleines de mouvement, de verve et d'imprévu, et dont le naturel aisé et savoureux bouleverse si heureusement toutes les conventions du style classique. Il est aussi, et à un degré éminent, dans les descriptions. Mais ici une distinction s'impose. Qu'on y prenne garde, en effet : Walter Scott est bien plutôt un peintre d'intérieurs qu'un paysagiste. Quand on lui reproche des goûts d'antiquaire, on ne fait qu'exagérer — injustement d'ailleurs — un des traits essentiels de sa personnalité littéraire. Ce côté de son talent dut frapper davantage parce qu'il était moins commun : un domaine nouveau s'ouvrait aux romanciers, domaine vaste et encore inexploré. Ses disciples français s'y jetèrent à sa suite et, dans leur ardeur de néophytes, ils multiplièrent avec plus de zèle que de goût — et surtout de vraie érudition — les descriptions de mobiliers et de costumes, et plus d'une de leurs pages laisse l'impression d'un encombrement de bric-à-brac.

Moins immédiatement saisissable, la nouveauté des sites évoqués par le conteur écossais n'en était pas moins réelle. Jamais encore on n'avait contemplé le paysage avec une préoccupation historique aussi marquée. Dans les aspects de son pays, Walter Scott cherchait moins le charme des lignes et la beauté des nuances, qu'il ne tentait d'y découvrir la trace et comme le reflet du passé. Ses tableaux de la nature ne sont objectifs qu'en apparence. Les lieux se peuplent à ses yeux de tout un monde évanoui; son imagination puissante y reconstitue les faits lointains dont ils furent le théâtre, et une vie singulière anime à nouveau le donjon écroulé ou la bruyère déserte. Quelque précision, quelque minutie que l'écrivain apporte dans ses descriptions, il ne peut empêcher qu'à travers son état actuel il n'aperçoive la nature sous les couleurs qu'elle devait présenter dans ce passé, dont les perspectives restent toujours présentes à son esprit. Du même coup, et comme d'instinct, il modifie le

paysage : certains détails s'imposent à son attention et prennent pour lui une importance que ne leur soupçonnerait point un spectateur sensible aux seules beautés de l'heure présente; d'autres traits, au contraire, s'affaiblissent, s'estompent, disparaissent presque. Par cette sorte d'accommodation spontanée, une convenance plus étroite s'établit entre le site que contemple l'écrivain et les scènes qu'il y restitue. Le décor prend ainsi dans les œuvres de Walter Scott une valeur historique, et l'Écossais reste bien l'exemple le plus frappant de ce qu'un de ses compatriotes a ingénieusement appelé : *the historic colouring of nature* (1).

Or rien n'était, avant 1820, plus étranger au goût français que cette interprétation du paysage. Quand on cherchait dans la nature autre chose que des lignes et des couleurs, c'était pour lui demander un effet de contraste, ou pour en dégager une harmonie avec les nuances intimes d'un état d'âme ou d'un sentiment. Rien d'étonnant donc à ce qu'il ait fallu quelque effort pour pénétrer toute l'originalité de la manière descriptive de Scott. Doudan, qui comptait parmi ses partisans les plus décidés, exprimait en ces termes son admiration pour une page bien connue d'*Ivanhoe* : « Le début me plaît extrêmement : Gurth et Wamba, dans cette clairière, au milieu d'une grande forêt de vieux chênes, le jour qui tombe, et les troncs des grands arbres rougis par les derniers rayons du soleil, et toute cette scène qui rappelle la vieille histoire d'Angleterre en présence de la nature qui ne change pas ». Et il précisait ainsi les raisons de son enthousiasme : « J'ai toujours beaucoup aimé le contraste de ces mœurs qui passent, de cette vie agitée des hommes, tout concentrés dans leurs intérêts du moment, avec

---

(1) « Perhaps, of all the modern poets, Walter Scott is the one who has looked on the earth most habitually as seen through the colouring with which historic events and great historic names have invested it », etc. (J. C. Shairp, *On poetic interpretation of nature*. Edinburgh, 1877, in-16, p. 98.)

la beauté immobile et éternelle de la terre sur laquelle ils passent (1). » Il est permis de croire que l'antithèse lyrique à laquelle le lecteur français réduisait cette page ne traduit guère l'essentiel de l'intention de l'écrivain. Le critique nous paraît avoir vu beaucoup plus clair dans son dessein, qui s'écrie, après avoir rappelé le même endroit : « N'est-ce pas l'évocation d'une splendide forêt féodale (2)? »

Il paraît donc vraisemblable que bon nombre d'admirateurs du romancier écossais durent trouver, dans ses paysages, autre chose que ce qu'il y avait peut-être voulu mettre. Quoi qu'il en soit, un fait restait, trop évident pour échapper à personne : c'est qu'aux yeux de Scott, les sites ne prennent un sens et ne présentent un intérêt que lorsque le souvenir d'autrefois y est resté attaché. Sous son influence, on apprit à regarder la nature d'un point de vue historique; on réserva toute son attention pour les ruines ou pour les lieux illustrés par quelque haut fait. Cette évolution du goût littéraire, caractéristique du romantisme, est trop connue pour qu'il soit besoin d'y insister longuement ici. Constatons seulement qu'elle se manifesta assez tôt, presque au moment même où la traduction déterminait la popularité des œuvres écossaises. Dès 1820, Nodier commençait à publier, avec Taylor et de Cailleux, les beaux volumes ornés de planches des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. « Ce n'est pas en savants que nous parcourons la France, annonçait-il, mais en voyageurs curieux des aspects intéressants et avides des nobles souvenirs (3). » Et plus loin il précisait davantage encore : « Nous ne détournerons nos yeux des ouvrages de l'art que les siècles ne respectent pas, sur la

---

(1) X. Doudan, *Melanges et lettres*, publiés par d'Haussonville. Paris, Calmann-Lévy, 1876, in-8°, t. I, p. 143.

(2) L. Maigron, *Op. cit.*, p. 97.

(3) Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, t. I. Paris, Didot, 1820, in-folio, p. 4.

scène de la nature, dont les siècles n'altèrent pas l'impérissable beauté, qu'autant qu'un site pittoresque nous rappellera une époque historique et nous offrira, dans sa simplicité, le caractère d'un monument. Quelquefois une plaine immense se déroule devant nous, et la nudité de ses champs monotones, l'âpreté sauvage de quelques coteaux éloignés, les sinuosités sans majesté et sans grâce d'une ravine qui n'est même pas un torrent, tout cela ne dit rien à l'âme du spectateur; mais que devient cette sensation si vous apprenez que ce fut là le champ de bataille de votre héros favori, de Philopœmen, ou de Spartacus, ou de Bayard (1)? » C'était exprimer très nettement déjà le caractère même du goût pour la nature qui allait se répandre de plus en plus avec les œuvres de Walter Scott. Il s'était singulièrement accusé dix ans plus tard, et un rédacteur du *Globe* marquait fort bien quelle face de l'imagination romantique était touchée et flattée par les aspects du paysage : « Ces vieilles ruines de châteaux et d'abbayes, qui couronnent le front des collines ou dorment au fond des vallées, ne disent-elles donc rien à l'imagination? Quel est le voyageur qui, passant au pied, ne sente sa curiosité s'éveiller, et ne voulût savoir les événements merveilleux ou tragiques qui se sont passés dans cette enceinte, et le jour oublié qui vit mettre l'une sur l'autre ces pierres silencieuses, et le jour de deuil qui vit les derniers habitants de ces demeures écroulées les abandonner pour toujours aux chouettes et aux orages (2)! »

Ainsi la contemplation des lieux donnait le branle à l'imagination et invitait le rêveur à reconstituer par la pensée des scènes du passé, où la fantaisie avait sa part. Il y avait là un danger sérieux, pour peu que l'écrivain ne se doublât point

---

(1) Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Op. cit.*, p. 9.

(2) Le *Globe* du 20 mai 1829. L'auteur, qui signe T. J. (Th. Jouffroy ?), termine en demandant qu'on recueille les traditions orales de l'ancienne France. (Article sur les *Recherches historiques sur la ville de Salins*, par M. Béchet.)

d'un érudit, et l'on sait que l'érudition n'était point le fort de nos romantiques. Scott cependant réagissait lui-même contre cette tendance, et il offrait à ses imitateurs des leçons de réalisme que tous n'entendirent point. D'abord, il fixait par ses chefs-d'œuvre une formule du roman historique qui offrait à l'observation minutieuse et précise des facilités nouvelles. On sait à quelle hauteur Chateaubriand avait haussé ce genre de fiction : c'est un roman sans doute que *Les Martyrs*, mais c'est aussi une épopée. Or une œuvre de si grande allure a de sévères exigences : elle requiert à la fois le style le plus élevé et le ton le plus poétique, et pour qu'elle admette des tableaux de la nature, il est indispensable qu'ils ne dérangent point sa noble ordonnance. Surtout il faut que les traits en restent suffisamment généraux. Point de peintures trop minutieuses, cela est bas; point de détails trop précis, cela est vulgaire... Sans doute l'admirable artiste qu'est Chateaubriand sait triompher des difficultés qu'il s'impose; du reste, sans même s'en rendre compte, l'écrivain atténue singulièrement chez lui les étroitesses du théoricien littéraire. Mais qu'on lise les pauvretés auxquelles aboutissaient péniblement ses disciples, qui n'avaient hérité ni de la finesse de son talent ni de la puissance de son souffle!

Walter Scott apparut, et l'esthétique du genre fut bouleversée du coup. Ce roman historique que l'auteur des *Martyrs* avait élevé aux sphères de la grande poésie, il le descendit résolument des hauteurs épiques, ou, si l'on préfère, il le transposa de plusieurs tons. Plus ne fut besoin désormais de se guinder pour y atteindre; il touchait terre et chacun pouvait y entrer de plein pied à la suite du conteur d'Abbotsford. Les derniers classiques durent bien s'avouer avec consternation que l'Écossais avait fait de Clio une *musa pedestris*. De fait la description, comme le récit, avance chez lui d'une allure égale, modérée et prudente. Elle ignore les envols lyriques : jamais elle ne quitte le sol. Mais, en revanche, quelle observation exacte et nette de la réalité, quel souci du détail caractéristique, qui donne au tableau son ton d'indéniable vérité! Puis, aucune convention

littéraire ne bride la verve de l'écrivain; tout préjugé de fausse noblesse lui est étranger. Il ne lui répugne nullement de paraître vulgaire ou prosaïque, si le pittoresque doit y gagner. Même quand l'ordonnance en semble négligée, ses descriptions abondent en traits particuliers qui parlent à l'imagination : « il nous donne la sensation de toutes les choses qu'il touche, il les rend concrètes et vivantes au point que nous avons tout de suite l'illusion de la réalité elle-même évoquée devant nous par le génie de l'artiste (1) ».

Cette qualité toute nouvelle du roman fut appréciée à sa valeur en deçà du détroit. « A quoi faut-il attribuer, se demandait un critique en 1825, le succès colossal obtenu par l'écrivain qui, dans la plupart de ses ouvrages, s'est borné à peindre un coin de son pays ignoré de presque toute l'Europe? A la réalité des paysages, des lieux, des caractères, des mœurs, des personnages dont il a tracé le tableau (2). » Les écrivains aussi s'en avisèrent, et ils s'élancèrent nombreux dans les voies du pittoresque réaliste. Tout en s'inspirant des modèles de description que leur offrait Walter Scott, ils comprirent qu'ils ne devaient point songer à rivaliser avec lui sur son propre terrain. Le moyen, en effet, d'évoquer encore des sites d'Écosse ou d'Angleterre, que le maître connaissait mieux que nul d'entre eux, et dont il avait déjà extrait toute la couleur locale? Un autre dessein les tenta. L'ambition de chacun d'eux fut de devenir le Walter Scott de sa province, d'en peindre les mœurs, d'en faire revivre les traditions, d'en décrire les aspects. L'attention se trouva ainsi ramenée vers les paysages français. Un certain nombre de romanciers se taillèrent des manières de fiefs sur le sol de leur patrie, et ils en commencèrent l'exploration littéraire dans des fictions dont l'histoire locale fournissait tout au

---

(1) L. Maigron, *Op. cit.*, p. 215.

(2) *Mercure du XIX^e siècle*, t. XI (1825), *De la réalité en littérature.* (Article signé : J. Jph. V. . . e.)

moins le point de départ. Une préface de l'un d'eux marque assez bien l'ardeur qu'ils mirent à prendre possession du domaine qu'ils s'étaient ainsi choisi. Il y confie à un ami l'impression profonde que lui avait laissée les romans écossais :

« Je me suis senti tout à coup enflammé du désir de célébrer mon pays, d'en décrire les sites, d'en retracer les mœurs; je voulais peindre différents caractères, différentes époques... Un obstacle invincible s'éleva tout à coup. Je suis né à Bagnolet.

— A Bagnolet?

— Je consultai des chroniques, je m'enquis des traditions. Quand on a parlé des tentations de saint Antoine peintes par Valade, et de la culture des pêches perfectionnée par le mousquetaire Girardot, on a tout dit sur Bagnolet, et mon amour national n'a pas trouvé dans ces deux sujets le plan d'un volume... J'ai été désolé un instant; mais j'ai fini par me rappeler que la France était grande; qu'il n'y avait pas une de ses provinces où, comme Français, je ne fusse sur mon terrain, et, jetant alors les yeux sur une carte représentant les quatre-vingt-six départemens, j'ai choisi la *Corse*...

— Ainsi vous n'avez rien trouvé entre la *Corse* et *Bagnolet?*

— Ce sont les deux points du royaume que je connais le mieux et qui m'intéressent le plus... [1] ».

Le malheur, c'est qu'il ne réussit guère à y intéresser ses lecteurs. Sa préface plaisante et cavalière était la meilleure partie du livre, et la Corse dut attendre *Colomba* pour connaître la joie d'avoir inspiré un chef-d'œuvre. Deux écrivains de la même génération furent sollicités par le pittoresque de la Basse-Bretagne. Kératry se flattait de réunir, dans les *Derniers des Beaumanoir ou la Tour d'Helvin* (1825), des notes « destinées à favoriser l'intelligence des usages et des mœurs d'une

---

[1] Mme de Bradi, *Colonna ou le beau seigneur, histoire corse du Xe siècle.* Paris, 25, 2 vol. in-12, t. I, Introduction, pp. LV sqq.

contrée de la France très peu connue jusqu'à présent, et qui, au défaut d'un historien, mériterait de rencontrer son Walter Scott ». Seulement il n'était lui-même qu'un Walter Scott fort indifférent aux aspects des lieux, et il ne s'avançait pas trop quand il promettait que « sous les rapports d'exécution » son livre serait « entièrement classique (1) ». Il trouvait, cinq ans plus tard, dans H. Bonnelier, un émule qui ne paraît d'ailleurs guère plus sensible au charme des horizons bretons. Mais celui-ci du moins avertit honnêtement le lecteur qu'il n'y a point trouvé grand pittoresque. S'il s'est tourné vers l'Armorique, déclare-t-il, ce n'est pas que le « promeneur solitaire » y découvre « un site de l'Helvétie, un vestige imitateur (*sic*) de la belle Italie ». On n'y voit « ni montagnes de glaces, ni lacs qui permettent à la pensée d'errer sur leurs rivages, ni chalets où l'amour rencontre le mystère et la solitude qu'offrait à son amant l'amoureuse Julie... Les teintes grises et monotones d'un ciel brumeux enveloppent l'Armorique, son atmosphère est tempérée, mais ses aspects sont le plus souvent décolorés et sombres : il faut y savoir, à l'avance, que l'on marche sur une terre historique (2) ». On n'avoue pas plus naïvement son impuissance à sentir et à dégager la beauté particulière et caractéristique de la région que l'on prétend illustrer.

Barginet — qui, à son nom, ajoutait fièrement : « de Grenoble » — avait d'autres ressources d'enthousiasme pour vanter son pays de Dauphiné. « Aucune contrée de la France, s'écriait-il, n'est plus poétique que cette vieille terre de Dauphiné. La grandeur sauvage de la plupart de ses sites, la simplicité des mœurs montagnardes, le respect que le peuple y conserve pour d'anciens usages oubliés dans le reste de la France, ou qui lui sont particuliers, offrent un champ vaste à

---

(1) *Op. cit.*, t. I, pp. I et III.

(2) H. Bonnelier. *Guy-Eder ou la Ligue en Basse-Bretagne.* Paris, 1830, 3 vol. in-12, t. I, p. XI.

l'imagination du poète et du romancier [1] ». De ce champ, Barginet prétend s'assurer la propriété littéraire. De fait, il emprunte à ses traditions locales le sujet de ses *Montagnardes* (1826), mais, pour ce qui touche au paysage, il faut bien avouer qu'il en reste aux intentions. Il y a bien ça et là quelques tentatives de pittoresque, mais ces essais descriptifs sont encore infectés d'un faux goût dont le préjugé détourne de l'exactitude réaliste du détail. Tout au plus pourrait-on citer quelques traits précis dans son tableau des abords de la Grande Chartreuse [2]. Le plus souvent, le Walter Scott du Dauphiné oublie la netteté de vision de son modèle, et nous retombons dans une emphase dénuée de vérité expressive. Il veut, lui aussi, peindre sa « belle nuit »; il y évoque « la lune mystérieuse » et son « char lumineux »; il y compare la brise du soir à « la fille des champs qui rentre sous le chalet en soupirant une pensée amoureuse ». Après quoi il pouvait conclure : « Cette scène qui m'environnait était grande et solennelle [3]. » Certes ! Elle ne l'était même que trop, et pas n'était besoin que le chapitre où l'on découvre ces beautés s'ornât d'une épigraphe empruntée à la *Gaule poétique :* on eût deviné à quelle source fadasse l'auteur en avait puisé l'inspiration.

Il faut attendre son *Roi des Montagnes,* paru deux ans plus tard, pour trouver chez Barginet une influence moins superficielle des romans écossais. Ici, l'imitation est flagrante. Ces cinq volumes ne sont guère, pour le sujet, qu'un centon de Walter Scott, et *Rob-Roy* revit dans le héros dauphinois. Visiblement le romancier de Grenoble s'est appliqué, et il n'a pas trop mal réussi, à reproduire le ton général de son modèle. Les descriptions y témoignent à tout le moins d'un souci plus

---

(1) A. Barginet, *Les Montagnardes, traditions dauphinoises.* Paris, 1826, 2 vol. in-12, t. I, p. 15.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 57.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 123.

strict d'exactitude. Ce n'est même plus le Dauphiné tout entier qui fournit le décor des diverses scènes, c'en est un canton nettement délimité : « la partie du Dauphiné située entre la vaste plaine de Dievrère et le Rhône, qui la sépare de la Bresse et du Bugey », région qui « porte encore de nos jours le nom de *Terres-Froides* (1) ». Et le romancier en trace un tableau d'ensemble, qui a en tout cas le mérite de la précision locale :

« Cette contrée, maintenant riante et fertile, où l'organisation féodale a laissé tant de traces de son passage, mérite encore toute l'attention du voyageur qui descend de nos Alpes. Si les grandes et nobles scènes des montagnes ne viennent plus y exciter son enthousiasme, son œil en parcourt du moins avec charme ces longues chaînes de vertes collines, ces vallons si habilement cultivés, au sein desquels reposent avec majesté les eaux limpides et poissonneuses des lacs du Paladru et du Grand-Lemps. Une riche végétation s'offre partout à ses regards. Les arbres, les céréales, l'épais gazon des prairies acquièrent, dans ces cantons où l'on respirait naguère un air mortel, un degré de vigueur et de beauté qu'on trouve rarement dans des climats plus favorisés du ciel. Au delà du large lit du Rhône, et en inclinant vers le nord-est, l'horizon est admirablement borné par les montagnes de la Savoie et par celles de Chartreuse. Les brouillards qui, le soir et le matin, se lèvent des parties inférieures du pays, comme les vagues de la marée montante, sont d'un très bel effet, et le sommet des collines, au milieu de cet océan de nuages, ressemble dans le lointain à des îles de verdure (2). »

---

(1) A. Barginet, *Le Roi des Montagnes ou les Compagnons du Chêne. tradition dauphinoise du temps de Charles VIII.* Paris, 1828, 5 vol. in-12, t. I, p. 1.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 3. — Sur Barginet considéré comme imitateur de Walter Scott, on peut lire des pages intéressantes de M. Maigron. (*Op. cit.*, pp. 289-292.) Toutefois le critique nous paraît s'exagérer le rôle de l'auteur des *Montagnardes,* dans ce retour du roman vers les traditions et les sites de la province. Il y a eu là un

Sans doute n'y a-t-il là nulle splendeur pittoresque, et l'écriture de cette page n'est que médiocrement artiste. Ce ne sont pas non plus des modèles de style qu'il faut demander à Rey-Dusseuil, qui entreprenait en ce moment pour la Provence ce que Barginet tentait pour le Dauphiné. On ne peut nier que son roman, *La Confrérie du Saint-Esprit* (1829), ne révélait pas un talent exceptionnel, et s'il est parfaitement oublié aujourd'hui, on n'oserait guère soutenir que ce soit par une injustice notoire de la postérité. Il n'en offre pas moins certain intérêt historique Dans cette série de romanciers de la province française, aucun ne fait une part aussi large au paysage. Nul éclat, d'ailleurs, dans ces pages de description copieuse; aucun de ces traits ingénieux et brillants par quoi l'écrivain suggère la réalité plutôt qu'il ne la retrace. Mais, par contre, nulle emphase, nulle afféterie, nul sacrifice non plus à la convention littéraire. Rey-Dusseuil est simplement un consciencieux qui a regardé de près avant de peindre et transcrit avec une honnête minutie les détails qu'il a saisis. Si même il lui arrive de brosser un de ces « soirs » dont on avait déjà si singulièrement abusé, il le fait avec une sobriété dont on goûte la modestie après tant de pages prétentieuses et boursouflées :

« Le jour baissait, les jardins d'Ader n'offraient plus à l'œil qu'une masse ondoyante de verdure dans laquelle il était impossible de rien distinguer; la mer prenait cette couleur blanche dont elle se pare un peu avant et un peu après le coucher du soleil; le vent, devenu plus frais, agitait le feuillage; l'or mouvant des étoiles commençait à percer, du côté de l'Orient, le sombre azur du ciel, tandis que l'Occident était encore éclairé par les derniers reflets de l'astre qui venait de quitter l'horizon;

---

mouvement plus général qu'il ne semble le croire, et c'est ce que nous essayons de démontrer ici. Barginet, qui a son mérite, n'en est ni l'initiateur, ni la figure la plus caractéristique. Aussi bien M. Maigron ne mentionne pas Rey-Dusseuil, dont nous parlons plus loin.

dans un moment, ce reste de bruit qu'on entendait dans la campagne allait s'éteindre avec ce qui restait de lumière... [1]. »

D'ordinaire, cependant, les descriptions de Rey-Dusseuil ont un accent moins général. Ce sont des sites provençaux nettement localisés et qui laissent une impression de vérité peu commune. Voici la plaine de Marseille, qui semble « un bassin où viennent aboutir de longues vallées qu'à voir de loin on prendrait pour autant de fleuves [2] ». Voici le delta du ruisseau des Aigalades, surprenant de fécondité et de fraîcheur, avec ses vergers verdoyants, ses « champs de tubéreuses coupés par des pommiers et des pêchers », et ses « longues lisières d'herbes et de fleurs qu'abritent des haies de roseaux aux larges feuilles fendues, où grimpent, se croisent et s'entrelacent » les pois de senteur, les campanules et les jasmins [3]. Voici encore les collines des Maures, détachant « en masse blanchâtre » leur « sommet nu et escarpé » sur un « fond de verdure » où « les pins, les chênes, les aliziers » poussent dru parmi « d'impénétrables haies de jasmins, d'arbousiers, de houx épineux, de lauriers-roses et de caroubiers, dont le fruit ligneux résonne au souffle du vent avec un harmonieux cliquetis [4] ».

La même précision rigoureuse du détail apparaît à tous les endroits où il s'agit de caractériser le cadre de l'action. Parfois même l'excès est sensible, et la description se réduit presque à une sorte d'analyse topographique. C'est un peu le cas dans ce tableau d'un bourg provençal : « Trois hameaux bâtis à d'inégales distances composent le bourg de Saint-Marcel. Le premier est adossé au mont de la *Tourette*, citadelle naturelle dont le sommet est défendu par une tour qui lui donne son nom. De petites murailles, élevées en terrasses et couvertes de lierre,

---

(1) Rey-Dusseuil, *La Confrérie du Saint-Esprit, chronique marseillaise de l'an 1228*. Paris, 1829, 5 vol. in-12, t. IV, p. 89.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 94.

(3) *Ibid.*, t. IV, pp. 80 et 81.

(4) *Ibid.*, t. V, pp. 196 et 197.

montent circulairement sur le flanc de la montagne et soutiennent une terre d'une couleur rougeâtre, qui nourrit des vignes et des oliviers. Des sentiers où deux hommes auraient peine à passer de front courent d'une terrasse à l'autre et se croisent en mille endroits. Les chaumières, presque toutes en ruines, ne sont habitées que par des chevriers ou de pauvres vignerons : c'est là le vieux Saint-Marcel. A ses pieds coule le Veaune. Un petit pont jeté sur le fleuve conduit à l'église et au nouveau village que traverse, comme un long ruban blanc, le chemin de Rome, couvert en été de voyageurs, de pèlerins et de poussière. Une haute colline, plantée de chênes, de pins et de cyprès, lève non loin de là sa cime orgueilleuse (1). »

Il est permis de trouver ces lignes un peu sèches dans leur précision même. *Félix culpa !* Car c'est un défaut auquel le roman ne nous a guère habitué jusqu'ici : trop souvent la pompe des images et l'éclat des couleurs y dissimulent mal la pauvreté du dessin. Rey-Dusseuil est d'ailleurs capable de pittoresque, d'un pittoresque sans grand relief, il est vrai, mais d'un charme réel par son accent de vérité. Il y paraît notamment dans les pages où, suivant le cours du Veaune, l'écrivain retrace les aspects divers que présente successivement le paysage. La rivière roule d'abord des eaux limpides entre de frais coteaux ; elle les abandonne pour une vaste plaine et ses flots devenus profonds baignent des prairies coupées par des vignobles et de « pâles oliviers ». Plus loin, les sites se modifient encore :

« Rapide comme tous les ruisseaux de la Provence, le Veaune roule avec lenteur en s'approchant de son embouchure. Il ne quitte qu'à regret cette rive, la plus belle qu'il embrasse dans ses étroits méandres. Alors, dans ce spectacle si fécond en contrastes et en scènes variées, commence une nouvelle et dernière scène qui achève dignement les premières. Ici, c'est une mer étincelante, semée d'îles et de promontoires, tantôt comme un

(1) Rey-Dusseuil, *op. cit.*, t. I, p. 96.

miroir, tantôt soulevant ses vagues émues; là, de riants coteaux couverts de pins aux majestueux éventails, de figuiers aux larges feuilles, de hautes vignes qui courbent en berceaux leurs ceps vigoureux chargés de raisins de diverses couleurs. La plaine, couverte d'herbes ou de fleurs, ombragée par des mûriers et de vastes tilleuls, se déploie au loin et semble ne mourir qu'avec l'horizon, au pied de ces monts pelés que dévore le soleil et qui tracent sur un ciel d'azur des lignes si pures et si déliées. De quelque côté que se portent les regards, ils rencontrent de délicieux points de vue. Dans ce long rideau de collines, celle-ci est raide et escarpée, celle-là arrondie et gracieuse dans ses contours; toutes s'entrelacent, s'enchaînent, courent de cime en cime jusqu'au moment où elles rencontrent celle qui, les dominant toutes, offre à l'œil la fidèle et immense image d'une figure humaine. Aussitôt le mouvement s'apaise, et les monts semblent se replier brusquement sur eux-mêmes. On dirait un géant céleste qui arrête par son seul aspect la course vagabonde des collines révoltées.

» Tout invite le voyageur à égarer ses pas dans ces belles prairies disposées en amphithéâtre et doucement inclinées vers le fleuve. En s'avançant dans la plaine, il voit les montagnes finir à l'horizon; l'herbe est déjà plus rare; des azeroliers, dont le bois luisant et uni semble avoir été travaillé par la main des hommes, marient leur feuillage ciselé à la verdure de l'arbousier, élégant arbuste qui porte à la fois de larges fleurs blanches, des fruits verts et des fraises veloutées et sanglantes. Au lieu de ces arbres qui se plaisent au bord des ruisseaux, des pins droits comme des colonnes projettent sur une terre aride leur ombre tiède et sèche. La campagne meurt en une lande, coupée çà et là par des buissons de chênes-nains, où les femmes vont récolter, à l'aube du jour, l'insecte précieux qui donne le kermès. Bientôt ces derniers restes de végétation disparaissent et une mer de sable s'offre à l'œil ébloui : c'est le désert après l'oasis. Quand le soleil tombe d'aplomb sur ces lieux désolés, les insectes eux-mêmes se reposent, vaincus par la chaleur; les cigales seules

font entendre leurs cris rauques et monotones; si un pan de muraille, vieil enclos d'un champ qui dort sous les sables, est resté debout, et si un frêle arbrisseau a pris naissance dans cet abri, on les voit pendre en grappes vivantes aux branches dégarnies de feuilles (1). »

Ces pages ne dénotent certes point un artiste de la prose, et on peut leur reprocher, en plus de quelques élégances désuètes, une certaine banalité un peu lourde d'expression. Aussi bien n'est-ce point pour le mérite du style que nous le citons ici. Mais il n'était pas encore devenu commun, en 1829, de mettre dans un roman des descriptions aussi poussées, de tracer des tableaux d'une précision et d'une saveur aussi locales (2). Par là, Rey-Dusseuil nous paraît fournir un bon exemple de l'influence exercée par Walter Scott sur ses disciples : il montre comment les leçons du maître écossais les amenèrent à tourner des regards plus attentifs vers le pittoresque particulier et le charme propre des paysages français (3).

---

(1) Rey-Dusseil, *op. cit.*, t. I, pp. 26-29.

(2) Les descriptions de Rey-Dusseuil paraissaient si complètes et si justes à un romancier de 1830, qu'elles le décourageaient de peindre la Provence après lui : « Je voudrais, écrit-il, faire comme M. Barginet de Grenoble, qui s'est emparé du Dauphiné comme d'une Écosse nouvelle... Mais j'ai été devancé par un compatriote que je reconnais avec plaisir être plus en état que moi de remplir cette tâche. M. Rey-Dusseuil a publié un roman remarquable qui décrit avec exactitude et poésie et nos montagnes arides et bleuâtres, et notre ciel pur et cette mer gémissante qui bat les murailles du fort Saint-Jean. » (Marie Aycard, *Le Sire de Moret page du roi* (*Histoire de 1679*). Paris, 1830, 4 vol. in-12, t. I, préface, p. xiv.)

(3) On se croit fondé à rattacher ici au seul nom de Walter Scott cette évolution du roman historique en France. L'influence des autres écrivains étrangers que sa vogue fit traduire semble bien avoir été fort restreinte. D'ailleurs, les paysages manquent cruellement dans les romans allemands de Bronikowski et de Van der Velde, que Loève-Veimars fit passer en français. Banim, avec ses tableaux de l'Irlande, apporte peu d'éléments nouveaux. Seul Cooper, beaucoup plus lu, mériterait de nous retenir. Mais son action paraît bien s'être exercée surtout au delà de la date où s'arrête cette étude.

*
* *

De la foule anonyme d'écrivains sans gloire qui s'essayèrent au roman historique avant *Notre-Dame de Paris*, il se détache quelques figures mieux connues, dont l'oubli a épargné les œuvres et qui conservent encore leur réputation ou leur notoriété. Ni les *Scènes de la Ligue* de Vitet (1827-1829), ni la *Chronique du temps de Charles IX* de Mérimée (1829) n'intéressent l'histoire du paysage littéraire, et on ne s'étonnera point que nous ne nous y arrêtions pas ici. Mais un autre ouvrage requiert notre attention, et c'est le premier en date des grands romans historiques français. On a reconnu le *Cinq-Mars* de Vigny (1826), livre remarquable à bien des égards, et avant tout par la puissance singulière du talent qui s'y révèle (1). A Walter Scott, dont il s'inspire évidemment, Vigny ne doit guère que le cadre extérieur et le ton général de son œuvre. Dans l'exécution même, l'imitation des fictions écossaises est assez largement comprise pour ne pas entraver la verve ni glacer l'imagination du conteur. Sa personnalité n'en est nullement diminuée et elle se déploie avec aisance dans des pages qui ont leur accent propre et leur charme.

Les descriptions, en particulier, nous montrent surtout, dans *Cinq-Mars*, quel parti un écrivain original et heureusement doué peut tirer des procédés et des thèmes qui ne fournissent à d'autres que de médiocres réussites. A y regarder de près, on n'y découvre guère d'éléments que nous n'ayons eu à signaler déjà. Mais Vigny apporte à leur mise en œuvre un art remarquable. Ainsi, cette intime concordance que ses devanciers se plaisent à établir entre les aspects de la nature et les sentiments des personnages, il la ménage à son tour, mais avec quelle adresse et quelle pénétration! « Relisez, s'écrie un critique, relisez la *Partie de chasse* à partir de la page où le roi et sa

(1) Nous citons d'après la quinzième édition. Paris, Michel Lévy, 1865, in-16.

suite entrent dans le bois, et voyez comme tous les détails contribuent à nous donner une impression de tristesse lugubre. C'est le moment décisif du complot : le favori vient de mettre un pied dans la tombe, et tout aussitôt la nature se fait hostile, menaçante et surtout lugubre. » Et il a raison encore de conclure : « L'admirable tableau, lugubre à donner le frisson, et comme il sent son grand poète [1] ». C'est le poète encore qui s'arrête plus loin à comparer les passions humaines aux colères des éléments. Thème bien vieux aussi que celui-là, et bien usé ! N'avons-nous pas vu d'Arlincourt esquisser, après combien d'autres, un rapprochement analogue? Il n'en tirait qu'une froide et banale image; Vigny la retrouve, la presse, la développe longuement, et, par l'insistance du parallèle, par la précision des détails, il lui confère une force inattendue [2].

A côté de ces heureuses reprises d'une manière ancienne, il y a, dans *Cinq-Mars*, des tableaux d'un réalisme plus objectif. Lorsque le vieux Grandchamp entraîne son maître et De Thou sur la terrasse du château de Pierre-Encise, le spectacle qui apparaît soudain à l'œil ébloui des prisonniers se trouve évoqué avec une précision qui ajoute encore à son pittoresque suggestif : « Le soleil naissant colorait le ciel depuis un instant à peine. Il paraissait à l'horizon une ligne éclatante et jaune, sur laquelle les montagnes découpaient durement leurs formes d'un bleu foncé; les vagues de la Saône et les chaînes de la ville, tendues d'un bord à l'autre, étaient encore voilées par une légère vapeur qui s'élevait aussi de Lyon, et dérobait à l'œil le toit des maisons. Les premiers jets de la lumière matinale ne coloraient encore que les points les plus élevés du magnifique paysage. Dans la cité, les clochers de l'hôtel de ville et de Saint-Nizier, sur les collines environnantes, les monastères des Carmes et de Sainte-Marie, et la forteresse entière de Pierre-Encise, étaient dorés de

---

(1) L. Maigron, *op. cit.*, pp. 263-264.

(2) Chapitre XXIV, *Le travail*, pp. 371-372.

tous les feux de l'aurore. On entendait le bruit des carillons joyeux des villages. Les murs seuls de la prison étaient silencieux (1) ».

Encore y a-t-il ici la recherche visible d'un effet de contraste que la dernière phrase indique assez. Mais il arrive aussi, et souvent, que Vigny décrit sans autre souci que de traduire fidèlement l'impression laissée en lui par l'un ou l'autre aspect. C'est bien le cas, semble-t-il, dans les pages qu'il a consacrées à évoquer des sites provinciaux. Par ce côté, il se rattache au groupe de romanciers dont nous avons suivi les essais de pittoresque régional. Le chapitre de l'*Orage*, par exemple, s'ouvre par la description d'un défilé des Pyrénées si caractéristique que l'on pressent du coup la chose vue : « Au milieu de cette longue et superbe chaîne des Pyrénées qui forme l'isthme crénelé de la Péninsule, au centre de ces pyramides bleues chargées de neige, de forêts et de gazons, s'ouvre un étroit défilé, un sentier taillé dans le lit desséché d'un torrent perpendiculaire; il circule parmi les rocs, se glisse sous les ponts de neige épaissie, serpente au bord des précipices inondés, pour escalader les montagnes voisines d'Urdoz et d'Oloron, et, s'élevant enfin sur leur dos inégal, laboure leur cime nébuleuse; pays nouveau qui a encore ses monts et ses profondeurs, tourne à droite, quitte la France et descend en Espagne. Jamais le fer relevé de la mule n'a laissé sa trace dans ces détours; l'homme peut à peine s'y tenir debout, il lui faut la chaussure de corde qui ne peut pas glisser, et le trèfle du bâton ferré qui s'enfonce dans les fentes des rochers (2) ».

Mais il faudrait citer toute la suite, où sont relevées les variantes du tableau, selon que l'été y ramène « le *pastour* vêtu de sa cape bleue » et ses troupeaux à la laine tombante et aux clochettes sonores, ou que septembre y déroule du haut des

---

(1) Chapitre XXV, *Les prisonniers*, p. 415.

(2) Chapitre XXII, *L'orage*, pp. 340-341.

monts « un linceul de neige » et fasse de ces lieux écartés un désert où se hasardent seuls les isards, les corbeaux et les ours. Aussi bien le chapitre entier porte en maints endroits des traces significatives de couleur locale. Même au milieu de la tempête furieuse qui le termine, l'écrivain garde le même souci de vérité pittoresque, et il a soin de remarquer que « c'était un orage des Pyrénées », et d'en noter les caractères particuliers. Et voilà à quoi il sert d'avoir été capitaine au 55me de ligne et d'avoir gardé la frontière pendant la guerre d'Espagne (1) !

Mieux encore que le Béarn, la Touraine, province natale de Vigny, est évoquée au début du livre dans des pages d'une fraîcheur ravissante et d'une admirable justesse de touche. Elles sont dans toutes les mémoires. Voici la Loire « paisible avec enchantement » qui roule son « flot jaune et lent » dans des plaines verdoyantes. Voici les paysages riants de la rive droite : « des vallons peuplés de jolies maisons blanches qu'encadrent des bosquets, des coteaux jaunis par les vignes ou blanchis par les fleurs de cerisier, de vieux murs couverts de chèvrefeuilles naissants, des jardins de roses d'où sort tout à coup une tour élancée (2) ». De ces tableaux baignés d'air et de lumière, un charme subtil se dégage, charme qui vient tout entier de leur grâce souriante, mesurée et légère. Les détails historiques ne les alourdissent en rien, ni ne les assombrissent. Les souvenirs du passé ne surgissent-ils pas d'eux-mêmes sur cette terre qui en conserve tant de vestiges : « la seule province de France que n'occupa jamais l'étranger », le « berceau de la langue » et le « berceau de la monarchie »? Vigny sait d'ailleurs l'art d'harmoniser le ton de sa description avec celui de la chose décrite. Pour peindre Chaumont, l'imposant château aux « hautes murailles » et aux « énormes tours », elle se fera grave à souhait et mêlera des teintes plus sévères aux fraîches couleurs

(1) L'ouvrage de M. P. Lafond, *Vigny en Béarn*, Pau, 1894, ne nous a pas été accessible.

(2) Chapitre I, *Les adieux*, pp. 11 et 12.

du début. Quelle fantaisie, au contraire, gracieuse et ailée, s'il s'agit de Chambord, « château royal ou plutôt magique » ! « Dômes bleus », « élégants minarets », « longues terrasses », « flèches légères » ..., ne semble-t-il pas que la verve pétillante de l'écrivain ait voulu rivaliser avec les caprices délicats et brillants de l'architecte (1) ?

*Cinq-Mars* ne réalise pas sans doute l'idéal du roman historique et il n'échappe point à de lourds reproches (2). Les parties descriptives toutefois gardent leur prix, et il n'en est peut-être pas qui portent moins de rides. Si l'on tient compte de la date du livre, on n'en saurait exagérer la valeur. Certes, la tentative de Vigny n'est pas isolée, et bien d'autres avaient tenté, tentaient encore, d'interpréter avec fidélité et pittoresque les aspects de la nature. Mais aucun n'a entrepris cette tâche avec un talent égal au sien, et, en ce sens, on a eu raison d'écrire qu' « avec la curiosité des mœurs françaises, l'histoire rendait au roman, dans *Cinq-Mars*, le sentiment du paysage français (3) ».

Il convient de passer plus rapidement sur les *Chouans*, parus trois ans plus tard. Non que l'œuvre soit négligeable : il suffit, pour en marquer l'intérêt, de rappeler qu'elle a fait connaître, la première, le nom de Balzac. Elle montre, au moins dans les peintures de mœurs, tout le profit qu'un génie déjà ferme pouvait tirer des leçons de Walter Scott. Ce n'est pas non plus qu'elle soit dépourvue de pittoresque ou de couleur locale.

---

(1) Chapitre XIX, *La partie de chasse*, p. 279. — On a finement rapproché de la manière de *Childe Harold* ces débuts des chapitres d'une poésie si colorée et d'un essor tout lyrique. (Consulter Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*. Paris, Hachette, 1907, p. 487.)

(2) Voir notamment un article, d'ailleurs sévère, de Sainte-Beuve, dans le *Globe* du 8 juillet 1826. (Rappelé dans les *Nouveaux lundis*, t. VI, p. 413 sqq.)

(3) A. Le Breton, *Le roman français au XIX^e^ siècle*, I, *Avant Balzac*. Paris, 1901, p. 313. — Cf. maintenant, sur Vigny et la nature, un excellent chapitre de M. Ernest Dupuy dans *Alfred de Vigny, ses amitiés, son rôle littéraire*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1912, in-16, pp. 380 et suiv.

Seulement, ce qui y manque le plus, c'est le sentiment de la nature. On note des traits descriptifs nombreux dans ces pages, et particuliers, et précis. Mais ils n'ont d'autre valeur que de nous rendre plus clair l'exposé des faits. A nul endroit ne se trahit, par la chaleur du ton ou la grâce du dessin, quelque chose de cette admiration, de cet enthousiasme qui s'exhalait, chez Vigny, dans des couplets presque lyriques. Quand Balzac s'arrête à nous évoquer le théâtre de la guerre des Blancs et des Bleus, ce n'est pas pour faire revivre à nos yeux la beauté propre des lieux, c'est avant tout, c'est exclusivement pour nous aider à comprendre le caractère et les péripéties de la lutte. Sa description, c'est encore de la narration, ou du moins c'en est la préparation nécessaire ou le commentaire obligé.

*Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, ainsi s'intitulait, dans la deuxième édition, le roman historique de Balzac (1); celui de Latouche, *Fragoletta*, paru la même année, portait en sous-titre : *Naples et Paris en 1799*. Ce n'est pas ici le lieu de souligner d'autres rapports et d'esquisser un parallèle qui tournerait sans doute, sur bien des points, à l'avantage du vigoureux dramaturge de la *Comédie humaine*. Il faut cependant noter que ces œuvres, si différentes par ailleurs, marquent toutes deux la transition par quoi le roman historique aboutira au roman réaliste. De part et d'autre, ce sont des événements relativement récents qui fournissent la matière de l'action, et on pressent que l'on ne tardera plus guère à peindre, avec la même méthode et les mêmes procédés, la vie contemporaine (2). Pour étrange

---

(1) Le titre de la première était : *Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*.

(2) On s'explique mal pourquoi M. Maigron, qui s'arrête longuement aux *Chouans*, et avec raison, refuse la même attention à *Fragoletta*, qu'il classe parmi les « romans de mœurs modernes ». (*Op. cit.*, p. 374, n. 2). L'œuvre de Latouche nous reporte cependant à la même année que celle de Balzac. Et, d'autre part, comment refuser l'épithète d'*historique* à un récit qui nous fait passer des scènes les plus animées de la révolution napolitaine au tableau d'une réception chez Barras ?

et scabreuse qu'elle est, la fiction de Latouche présente encore à nos yeux un autre intérêt. L'auteur, qui se souvient être né à La Châtre, nous y offre plus d'un trait de pittoresque régional et comme une ébauche de ces paysages berrichons où triomphera George Sand. Fort à propos, il arrête un de ses héros, d'Hauteville, qui revient d'Italie, entre Clermont et Aubusson. « Par une de ces matinées où la douceur pénétrante de l'air invite à errer comme pour respirer le calme des champs », il revoit son pays natal et goûte les émotions des lointains souvenirs que suffisent parfois à réveiller les moindres détails du lieu : « telle croisée avec son contrevent brun, tel effet de soleil sur les tuiles luisantes après la pluie, un chemin où croissaient des joncs, un arbre ne végétant plus que par les branches inférieures [1] ».

Mais c'est surtout la Creuse, rivière familière à son enfance, que Latouche, identifié avec son héros, se plaît à décrire à cet endroit, que Sainte-Beuve voulait bien indiquer comme « louable et véritablement touchant [2] » :

« En descendant la pente moussue d'une châteigneraie (*sic*), il entendit à la fois retentir le cri des oiseaux sauvages qui planaient en cercle au-dessus des grands arbres, et murmurer à ses pieds une rivière. Il la reconnut aux cailloux de son lit et à sa couleur un peu olivâtre, pour cette rivière de son pays, qui doit un nom pittoresque à la profondeur où coulent ses eaux écumantes. Il l'admirait davantage à son retour d'Italie. Si quelquefois, immobile et profonde, il la surprenait à se recueillir comme pour répéter longtemps l'image de quelque donjon, d'une ruine penchant sur ses bords, ou pour laisser le temps aux alisiers chargés de fruits et peuplés d'écureuils, de se mirer un moment dans ses ondes, à peu de distance il l'entendait bondir ; il la retrouvait entourant de ses mille franges d'argent

---

(1) [H. de Latouche], *Fragoletta, Naples et Paris en 1799*. Paris, 1829, 2 vol. in-12, t. II, p. 28.

(2) Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. III. p. 493.

les piles brisées d'un pont romain; car, ainsi que l'observait d'Hauteville, elle fait voyager tour à tour, au gré de mille caprices, un fragment d'autel druidique, la plume légère de l'oiseau de passage qui vient de s'abreuver à ses sources, ou un chêne du temps des Lusignan : un chêne blanchi sur la lisière des bois, comme un fantôme de la veillée, et qui est enfin tombé mort dans le fleuve pour être emporté en exil [1]. »

Cette page nous paraît caractéristique de la manière dont s'est introduite dans le roman une interprétation plus attentive des paysages français. L'autel druidique, le pont romain, le donjon et le chêne du temps des Lusignan sont là pour nous rappeler que c'est la curiosité du passé qui a amené les écrivains à se tourner vers les beautés de leur propre sol. Mais si le goût historique se trouve à l'origine de leur sentiment de la nature, des détails d'un pittoresque observé et précis annoncent déjà chez eux la conception réaliste du paysage. Et ceci encore est clairement marqué dans ce passage, qui nous offre ainsi, en quelque sorte, une synthèse.

*
* *

Les faits parlent d'eux-mêmes, et une conclusion est à peine

---

[1] *Fragoletta*, t. II, pp. 25 et 26. — La critique n'a guère remarqué la qualité assez rare du sentiment de la nature chez Latouche. (Voir cependant R. Deberdt, *Un grand exciteur d'âmes*, dans la Revue des revues d'avril 1899, surtout p. 276.) On n'a jamais dit qu'il faut voir en lui l'ancêtre très authentique des fervents de pittoresque qui luttent de nos jours pour la protection des sites « Ne serait-ce pas, écrivait-il, une question de délicatesse et de probité d'examiner... à quel point l'argent a le droit de subordonner à son goût équivoque le primitif aspect d'un site, d'anéantir le prestige d'un beau lieu, la grâce d'une nature spéciale ? » Et. s'élevant avec vigueur contre le propriétaire qui ne respecte point les beautés naturelles, il s'écriait : « Qui l'a institué le tyran du paysage, le pacha de cette banlieue » ? (H. de Latouche, *Aymar*. Paris, 1838, p. 238.) — Sur son rôle dans le mouvement romantique, voir des pages judicieuses dans l'*Alfred de Vigny* de M. Ernest Dupuy, t. I, chap. V, et surtout p. 187.

nécessaire. Il suffit de comparer les derniers passages allégués avec les misérables pastiches par quoi avait débuté la description dans le roman historique de l'époque romantique, pour apprécier toute la portée et sentir tout le bienfait de l'influence de Walter Scott. Le maître des *Martyrs* avait surtout transmis à ses successeurs des procédés, utiles à coup sûr, et qui renouvelaient la technique du paysage littéraire, mais dont on pouvait, selon le plus ou moins de sincérité ou de talent, tirer le parti le meilleur ou le plus médiocre. Le mérite du grand Écossais, c'est d'avoir rappelé les romanciers à l'observation exacte, directe et minutieuse de la nature. Sans doute la préoccupation du passé reste toujours présente chez ses imitateurs comme chez lui, et on ne se lassera point de chercher dans les aspects divers du sol les vestiges ou les souvenirs des temps écoulés. Qui sait cependant si, dans bien des cas, le sentiment historique n'a pas été un support nécessaire pour un sentiment de la nature faible encore chez la plupart, et à peine conscient de lui-même?

Ce qui nous incline à le croire, c'est qu'une évolution toute parallèle s'opère au même moment dans l'histoire de la peinture. Ici encore, c'est du genre historique que se dégage peu à peu une conception nouvelle du paysage. La nature pittoresque, complètement absente de l'œuvre de David, « reparaît avec Gros dans la peinture d'histoire... Après Gros, l'intervention du paysage n'est pas moins éloquente chez Th. Géricault, son élève [1] ». Dans le même atelier, sous la même direction, se forment, non seulement Delacroix, non seulement Bonington, mais encore Paul Huet, dont les œuvres frappent Sainte-Beuve, dès 1830, par leur « intelligence sympathique » et leur « interprétation animée de la nature ». « Le groupe d'usage n'y est pas, remarque-t-il; la pastorale et l'élégie y sont sacrifiées; point de ronde arcadienne autour d'un tombeau; point de couples épars et de nymphes folâtres, et d'amours rebondis;

---

[1] E. Michel, *Les maîtres du paysage*. Paris, 1906, in-4°, p. 365.

point de kermesse rustique, de concert en plein air ni de dîner sur l'herbette; pas même de romance touchante, ni de chien du pauvre, ni de veuve du soldat : c'est la nature que le peintre embrasse et saisit, c'est le symbole confus de ces arbres déjà rouillés par l'automne, de ces marais verdâtres et dormants, de ces collines qui froncent leurs arbres à l'horizon, de ce ciel déchiré et nuageux; c'est l'harmonie de toutes les couleurs, et le sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit par son pinceau. » Et les toiles où Huet interprétait des sites provinciaux arrachaient ce cri au critique : « Oh! c'est bien là, du côté de la Picardie et près de la mer, cette Normandie grasse et féconde, ouverte et reposée, sans beaucoup d'éclat, sans transparence, mais non sans beauté ni sans grandeur, c'est bien elle avec ses ruines sévères, son ciel variable, sa forte terre de labour et sa végétation, ni folâtre ni sombre, mais un peu uniforme dans sa verdure [1] ».

Ni Huet, ni ses émules n'en arrivent là par la seule force de leur originalité. Le rôle d'initiateur joué par Walter Scott dans le roman historique échoit ici aux paysagistes anglais, et spécialement à Constable, qui expose à Paris de 1825 à 1829. Avant cette date, ils trouvaient des admirateurs décidés chez les Français qui avaient pu les apprécier : « Il m'en coûte sans doute, écrivait Amédée Pichot, de proclamer la supériorité des paysagistes anglais sur les nôtres. Mais je ne doute pas que tôt ou tard nos artistes ne s'aperçoivent qu'ils ont besoin d'étudier la nature plus encore que les modèles [2] ». Ils s'en aperçoivent si bien que 1830 marque, en peinture aussi, une époque nouvelle. C'est cette année même, a-t-on noté, qu' « apparurent au Salon tous les jeunes gens qui sont aujourd'hui honorés comme

---

(1) *Le Globe* du 23 octobre 1830. (Article reproduit dans les *Portraits contemporains*, t. II, pp. 244 sqq.)

(2) A. Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*. Paris, 1825, t. I, p. 191.

les classiques du paysage moderne : Rousseau et Corot, Dupré, Diaz, Daubigny entraient en scène [1] ». Tout comme les romanciers, et plus exclusivement encore, chacun d'eux se choisira une région dont il se plaira à évoquer les aspects. Pour ses peintres ordinaires, la Normandie aura Bonington, Huet, Isabeau et Flers ; la forêt de Fontainebleau, Rousseau ; l'Oise et le Dauphiné, Diaz ; la vallée du Doubs revivra dans les toiles de Courbet, et les Vosges dans celles de Français. Ce mouvement, qui se dessine dès l'année climatérique du romantisme, ne peut guère être séparé de lui. « C'est au romantisme, déclare un critique, que revient l'honneur d'avoir fait triompher dans le paysage les beautés de la nature sur les beautés de convention [2]. » Mais ces paroles peuvent s'appliquer aussi au roman. N'est-il pas frappant que, sans concert préalable, paysagistes et romanciers se soient appliqués dès lors à évoquer une contrée qui n'était plus une Italie idéale, ou un Orient théâtral et bariolé, mais simplement

> Le plus beau des pays, un des plus inconnus,
> La France [3] ?

---

[1] « 1830 erschienen am Salon all die jungen Leute, die heute als die Klassiker der modernen Landschaft verehrt werden. Rousseau und Corot, Dupré, Diaz, Daubigny betraten den Schauplatz. » (R. Muther, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*. Berlin, 1901, in-8°, p. 90.)

[2] Chesneau, *La peinture française au XIX^e siècle. Les chefs d'écoles*, 3^e édit. Paris, 1883, in-16, p. xxxi.

[3] H. de Latouche, *Les Agrestes*. Paris, 1844, in-16, p. 101.

# CONCLUSION

On nous rendra cette justice qu'au cours des pages qui précèdent nous n'avons pas essayé de ramener la complexité des faits à un système rigoureux en apparence, mais qui aurait eu le vice capital de rester malgré tout artificiel. Nous nous sommes efforcé, au contraire, d'y suivre la réalité d'aussi près que possible, et le même souci de prudence nous a constamment guidé dans l'interprétation et le commentaire des textes. Les faits de l'histoire littéraire sont trop nombreux et soumis à trop d'influences divergentes pour qu'on puisse se flatter d'établir une stricte logique dans leur succession. Puis, encore que nous pensions n'avoir rien négligé d'essentiel, nos dépouillements restent incomplets et nous n'avons point la prétention d'embrasser ici, dans son ensemble, la littérature de soixante-dix années. Autant de raisons qui nous interdisent de formuler à cette place des conclusions d'une précision vraiment scientifique. On nous permettra cependant de terminer par quelques remarques générales. Elles seront modestes et fragmentaires. Surtout elles n'auront qu'une valeur provisoire et, en quelque sorte, personnelle. Elles traduiront seulement notre manière d'envisager les faits. Pour les hausser au rang de vérités démontrées, il faudrait bien des études encore et bien des recherches nouvelles. Notre seule ambition serait que des travaux subséquents ne les démentissent pas entièrement.

Et d'abord la plus grande partie de la période que nous avons considérée nous paraît, à l'égard du sentiment de la nature, une époque de préparation et d'élaboration. Avant 1820, les tendances nouvelles ne pénètrent pas encore la plupart des écri-

vains; beaucoup en sont seulement touchés, et tout en surface. La tradition classique résiste encore, et elle résiste surtout dans les bas-fonds de la littérature : ses plus fidèles tenants sont les médiocres qu'elle dispense de tout effort en leur fournissant à la fois genres, sujets, modèles et jusqu'aux images fanées d'une rhétorique vieillotte. Entre les auteurs qui s'affirment comme autant d'éclaireurs de l'école nouvelle, il faut cependant établir, à notre point de vue particulier, un départ que réclame d'ailleurs la hiérarchie des talents. Chez J.-J. Rousseau, Chateaubriand et Lamartine, le sentiment de la nature est l'émanation même d'une personnalité riche de son propre fonds et il en prend une unité et une originalité sans égales; chez les écrivains de second plan, — Bernardin de Saint-Pierre, Senancour ou André Chénier, — il y a encore un côté caractéristique et neuf, mais un côté seulement; puis viennent, en petit nombre, les disciples, qui se hasardent à tracer, d'après les maîtres, de timides esquisses de paysages. De 1820 à 1830, le mouvement s'amplifie, gagne en force et en étendue. Des difficultés de forme et de technique retardent encore, en poésie, l'expression plus vive d'un sentiment plus sincère des beautés de la nature : on en reste à des essais, à des tentatives de succès inégal, mais dont l'expérience ne sera pas sans fruit. Les romanciers ne se heurtent pas aux mêmes obstacles, et les romans historiques des dernières années qui précèdent 1830 offrent déjà des descriptions dont le pittoresque, la précision et la vérité annoncent les tableaux les plus brillants des écrivains du réalisme.

Si l'on compare maintenant l'état des lettres françaises aux dates extrêmes de la période étudiées, une constatation s'impose de toute évidence : c'est que, durant ce laps de temps, l'attention du monde littéraire s'est tournée de plus en plus vers les spectacles du monde visible. C'est presque un lieu commun dans la critique romantique que d'élever très haut, comme une conquête importante de l'école nouvelle, la peinture plus adéquate et plus fidèle du paysage. Mais négligeons les dires toujours suspects des novateurs eux-mêmes; adressons-nous plutôt à des observa-

teurs avertis et bienveillants, comme les doctrinaires du *Globe*. Leur témoignage n'est pas moins formel. Dès 1825, Ch. de Rémusat encourage l'effort des romantiques par ce conseil significatif : « Voyez les objets pour les peindre au lieu de les chercher dans les tableaux ; ce serait rabaisser votre mission, restreindre vos droits [1] ». La même année, Duvergier de Hauranne déclare ironiquement que la « hardiesse » de l'école nouvelle va « jusqu'à croire qu'il vaut toujours mieux copier la nature [2] ». Ch. de Rémusat encore reconnaît dans cette perception plus profonde de la beauté des sites un trait dominant de la littérature contemporaine, et il est si frappé qu'il se laisse entraîner, pour l'expliquer, à des spéculations au moins hasardeuses : il voit là une conséquence de la Révolution et il avance que, si le sentiment de la nature était rare sous l'Ancien Régime, c'est que « le despotisme civil et, pour mieux dire, domestique attristait jusqu'aux chaumières [3] ». Les témoins immédiats s'accordent donc avec les nombreux critiques qui ont considéré de plus loin la même époque littéraire. Pour ne citer qu'un de ceux-ci, rappelons que Champfleury apercevait aussi, dans le romantisme, le fauteur de ce retour de l'attention littéraire vers le monde visible, et, comme il s'était fait du réalisme une conception étroite et mesquine, il ne perdait point l'occasion de railler lourdement ce penchant. « A cette époque, écrivait-il, quelques esprits inquiets tournèrent leurs affections vers la nature qui n'en avait pas absolument besoin. Ce furent des hymnes sans fin, des adorations et des encens prodigués en pure perte pour les arbres, les plantes, les flots de la mer, les insectes, les animaux, le soleil et la lune ... [4]. »

---

(1) Le *Globe* du 22 janvier 1825 : *De l'état de la poésie française*. (1er article.)

(2) *Ibid.*, no du 22 mars 1825 : *Du romantique*. (Article signé O.)

(3) *Ibid.*, no du 3 septembre 1828 : Article sur le *Tableau de la poésie française au XVIe siècle* de Sainte-Beuve.

(4) Champfleury, *Les amis de la nature*. (*Le violon de faïence*. Paris, s. d. [1862], in-16, p. 132.)

Comment s'est exprimée chez les romantiques cette inclination pour l'univers inanimé? Nous avons dit, en commençant, quelle variété singulière d'aspects peut revêtir la poésie de la nature. Parmi les formes qu'en révèlent les écrivains étudiés par nous, nous en distinguons deux principales. L'une est l'interprétation purement subjective et psychologique. Nous avons désigné du terme peut-être impropre, mais suggestif, de « paysage d'âme » les sites ainsi modifiés par l'imagination et teints de nuances plus sombres ou plus claires selon les dispositions intimes du spectateur. Nous avons dit aussi comment la sensibilité frémissante de Jean-Jacques a retrouvé ce moyen de s'extérioriser, et nous avons vu le parti qu'en a tiré Senancour pour rendre plus saisissable la solitude normale où s'éteint Obermann désespéré. Rien de plus lyrique, et, de fait, ce deviendra, dans la poésie de toute la première moitié du siècle, la forme habituelle de la contemplation du monde visible. Mais la parenté est trop évidente, qui rattache Olympio à Saint-Preux, pour qu'on s'arrête à esquisser ici une manière de crayon généalogique. Remarquons aussi que le roman d'analyse morale, dont l'interprétation psychologique des aspects est un des procédés favoris, continue bien au delà de l'époque proprement romantique une carrière honorable, qui aboutit au délicieux *Dominique* de Fromentin (1863). En dehors même du lyrisme et du « roman personnel », ces notations de correspondances entre les dispositions de l'âme et les détails des sites sont désormais un moyen d'expression entré dans la tradition littéraire. Les romanciers réalistes eux-mêmes ne dédaignent pas d'y recourir, et ils en tirent des effets plus ou moins heureux. Un maître comme Flaubert s'en aide pour suggérer les nuances les plus subtiles des états de sensibilité, et il écrit, par exemple, dans *Madame Bovary* : « La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetant dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées

et plus mélancoliques que celles des saules qui s'allongeaient sur l'herbe [1] ».

On a voulu voir dans cette interprétation la forme proprement romantique du sentiment de la nature. C'est là, à notre sens, négliger arbitrairement une partie des faits. Nous croyons avoir montré qu'il se développe parallèlement une tendance différente, celle qui porte les écrivains vers une peinture plus colorée des réalités, vers l'observation curieuse du détail, vers la notation précise des sensations. Au « paysage d'âme » s'oppose ainsi, et dès l'époque romantique, le paysage pittoresque [2]. Or, on sait quel éclat prendront, dans la littérature de la période suivante, ces évocations des aspects du monde visible. Si Balzac manifeste une inaptitude singulière à sentir la beauté des horizons champêtres, combien d'autres se donneront pour tâche d'en traduire le charme aux yeux du lecteur! Ce sera Théophile Gautier, avec plus de précision picturale ; ce sera George Sand dans une note plus idéaliste ; ce sera Flaubert, ce sera Taine... La conception même que l'on se fera de l'expression littéraire s'en trouvera peu à peu modifiée, et l'on pourra noter vers 1885 : « Pour l'école actuelle, cette expression : avoir du style, se trouve être le synonyme de cette autre : écrire avec pittoresque [3] ».

Où prend naissance ce mouvement qui atteint toute son ampleur dans la seconde moitié du siècle? Où, sinon dans la

---

(1) Édit. Charpentier, Paris, 1873, in-16, page 220.

(2) Que ces deux interprétations ne soient pas, en dernière analyse, essentiellement différentes, c'est de quoi nous convenons sans peine. Il est certain, en effet, que le tableau en apparence le plus objectif laisse toujours transparaître, qu'on le veuille ou non, quelque chose de la personnalité de l'auteur. Mais, pour être fondé à les distinguer ici, il nous suffit que l'intention des écrivains ne soit pas la même de part et d'autre. Or, il est clair que les uns veulent avant tout évoquer une image de réalité, les autres souligner certaines harmonies entre un aspect et un état d'âme.

(3) P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, édit. définitive. Paris, Plon, 1901, t. II, p. 180.

période du romantisme que nous avons étudiée? Si l'on remonte à la source, on se trouve ramené aux peintres littéraires de cette époque, et au plus grand d'eux tous, à Chateaubriand. Schérer, qui d'ailleurs ne pourra jamais se résoudre à admettre la légitimité d'une littérature d'images à côté de la littérature d'idées, Schérer caractérise ainsi l'art des descriptifs de son temps : « Ils se sont donné pour tâche de parler à l'œil, de rendre la nature absolument, et ils emploient pour cela deux moyens. L'un est l'énumération : ils détaillent les traits, poussent les couleurs, notent les accidents; l'autre est l'usage d'un vocabulaire propre, par sa nouveauté et son éclat, à donner la sensation des choses exprimées (1) ». Qui ne voit que l'essentiel de cette technique se trouve déjà mis en œuvre dans les pages brillantes du maître d'*Atala?* Et c'est même parfois un rapport plus étroit qui rattache à lui plus d'un descriptif des générations suivantes. Dans son réquisitoire fameux contre « la littérature brutale », J.-J. Weiss reproche à Flaubert non seulement « un goût dominant pour les tons crus et les couleurs purement matérielles », mais l'emploi qu'il fait dans ses tableaux des sensations auditives. « Je ne crois pas, dit-il, que l'état de civilisation, ni l'état de nature, possède une seule variété de musique dont il n'ait usé et abusé. Ce sont les chiens qui aboient, les carrioles emportées au galop le long des routes, les fiacres roulant dans les rues de la grande ville, le claquement des roseaux secs; le bruit clair des louis d'or qui tombent sur les tapis, les battements de la pendule, le cri des volailles qu'on poursuit dans la cour pour les tuer, quelquefois un bruit vague, derechef les chiens qui aboient, et toujours dans la nuit et au loin ... (2). » Libre à l'acerbe critique de déclarer « futiles ou chargées » les

---

(1) E. Schérer, *Études sur la littérature contemporaine*, t. V, Paris, s. d., in-16, p. 264.

(2) J.-J Weiss, *La littérature brutale*. (Revue contemporaine, t. XXXVI [1858], p. 160.)

descriptions où il relève ces traits. Nous y reconnaissons, nous, l'épanouissement d'un art dont Chateaubriand a fourni les premiers modèles. Lui non plus, nous l'avons montré, ne se bornait point à tracer les contours, à faire saillir les reliefs, à nuancer les couleurs ; il savait la valeur évocatrice des impressions de l'ouïe, et dans le *Voyage en Amérique*, comme dans *Madame Bovary*, plus d'un tableau se termine par la notation suggestive d'un bruit vague, sourdement perçu « dans la nuit et au loin ».

On se plaît communément à opposer romantisme et réalisme, et c'est là sans doute une antithèse qui, à d'autres égards, se justifie et s'impose. Quand on considère, au contraire, l'évolution du sentiment de la nature, il apparaît fort difficile de tracer à quelque endroit la ligne idéale de démarcation qui séparerait les deux écoles littéraires. L'une continue l'autre. Ce que les romantiques n'avaient qu'ébauché, les réalistes l'accomplissent et l'achèvent. Ils ont pu attaquer et railler leurs prédécesseurs : pour avoir refusé bruyamment certains legs, ils n'en restent pas moins leurs héritiers, et l'on peut assurer qu'ils ne se seraient pas formés sans eux. De Chateaubriand, peintre de la nature, à Flaubert et à Taine, peintres de paysages, la chaîne n'est point rompue, et c'est pourquoi il était opportun d'en faire ici toucher du doigt quelques chaînons.

Aussi bien cette échappée de vue sur l'avenir aidera peut-être à comprendre toute l'importance et toute la vitalité des germes de réalisme que nous avons relevés dans la littérature d'avant 1830. Ainsi s'éclaire, à notre avis, le rôle du romantisme dans la transformation et dans la diffusion du sentiment de la nature. S'il nous fallait maintenant résumer la conviction que nous a laissée cette étude, il nous suffirait d'étendre à toute l'époque ce jugement, dont nous empruntons les termes à un noble poète, qui fut aussi un philosophe fort soucieux des problèmes délicats de l'esthétique littéraire : « La génération de 1830 a continué, dans les divers travaux de l'esprit, le mouvement commencé à la fin du siècle dernier, pour revenir à la

nature, c'est-à-dire à la réalité concrète qui affecte les sens et le cœur et qu'un abus de l'abstraction avait conduit à déserter. Elle a opéré la réconciliation du monde des idées pures avec le monde des formes tangibles et visibles; elle a fait cesser le divorce (1) ».

---

(1) Sully Prudhomme, *Du pittoresque dans la littérature.* (Revue bleue, 1883, t. I p. 803.)

# BIBLIOGRAPHIE

*N. B.* — Le lieu de publication n'est indiqué que lorsqu'il est autre que Paris.

## A

### SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE EN GÉNÉRAL.

Deux grands ouvrages, fort différents d'esprit et de méthode, ont la prétention de retracer l'histoire complète du sentiment de la nature dans la littérature :

1° Victor de Laprade, *Histoire du sentiment de la nature*, en trois volumes parus successivement :

a) *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866, in-16 ;

b) *Le sentiment de la nature chez les modernes*, 1867, in-16 ;

c) *Prolégomènes*, 1883, in-16.

2° Alfred Biese, *Entwicklung des Naturgefühls :*

I. *Bei den Griechern und Römern.* Kiel, 1882-1884, in-8° ;

II. *Im Mittelalter und in der Neuzeit.* Leipzig, 2e édit., 1891, in-8°.

Y joindre une étude assez poussée dans : A. de Humboldt, *Cosmos, essai d'une description physique du monde*, traduction française de Faye et Galusky, 1846-1859, 4 vol. in-8°.

Sur le sentiment de la nature considéré au point de vue esthétique, on trouvera des pages pénétrantes dans Aug. Angellier, *Étude sur Robert Burns*, 1892, 2 vol. in-8°.

Voir aussi :

Gebhardt, *Le sentiment de la nature dans l'antiquité*, 1860, in-8°.

H. Rigault, *Du sentiment de la nature*. (*Conversations littéraires et morales*, 1868, in-16.)

Shairp, *On poetic interpretation of nature*. Edinburgh, 1877, in-8°.

Ruskin, *Modern Painters*. Sunnyside, Orpington, Kent, 1888 sqq., 5 vol. in-8°.

Cherbuliez, *L'art et la nature*, 1892, in-16.

Chéron, *Le sentiment de la nature*. (Revue latine, 25 avril 1903.)

On consultera aussi avec fruit, sur plus d'un point :

Emerson, *Essays*. Londres, in-18, s. d.

Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884, in-8°.

Idem, *L'art au point de vue sociologique*, 1890, in-8°.

Paulhan, *De la description pittoresque*. (Revue bleue, 17 juillet 1886.)

H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, in-8°.

Souriau, *De la suggestion dans l'art*, 1892, in-8°.

Rosen, *Die Natur in der Kunst*. Leipzig, 1903, in-8°.

On trouvera, par contre, peu de secours dans le livre superficiel et confus de Michel Épuy : *Le sentiment de la nature*, 1907, in-16.

Nous nous bornons ici à ces indications sommaires. On pourra les compléter au moyen du riche *Appendice bibliographique* de l'*Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, de Benedetto Croce (traduction française de H. Bigot, 1904, in-8°).

Il va de soi que beaucoup des études de détail citées plus loin renferment des considérations générales et des vues d'ensemble plus ou moins étendues.

## B

### SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AVANT J.-J. ROUSSEAU.

*a*) Moyen âge :

1. Études d'ensemble :

M. Kuttner, *Das Naturgefühl der Altfranzosen*. Berlin, 1889, in-8°.

M. Wilmotte, *Le sentiment de la nature au moyen âge*. (Revue Latine, 25 février 1904.) (Étude reproduite et complétée dans les *Études sur la tradition littéraire en France*, 1909, in-16, pp. 127-149.)

2. Textes cités :

*La chanson de Roland*, édit. L. Gautier, 12e édit. Tours, 1882, in-18.

Bartsch, *Chrestomathie provençale*, 4e édit. Elberfeld, 1880, in-8°.

Gace Brulé, *Chansons*, édit. G. Huet, 1902, in-8° (Société des anciens textes français).

*Le roman de la rose*, édit. Fr. Michel, 1872, in-8°.

Ch. d'Orléans, *Poésies*, édit. d'Héricault, 1874, 2 vol. in-16.

Villon, *OEuvres*, édit. A. Longnon, 1892, in-8°.

3. Travaux consultés :

R. Rosières, *D'Horace à Aubanel*. (Revue d'hist. litt. de la France, 1904, p. 412 sqq.)

G. Paris, *Villon*, 1901, in-16 (Collection des grands écrivains).

*b*) XVIe siècle :

1. Étude d'ensemble :

J. Voigt, *Das Naturgefühl in der Litteratur der französischen Renaissance*. Berlin, 1897, in-8°.

2. Textes cités :

J. Lemaire de Belges, *OEuvres*, édit. Stecher. Louvain, 1882 sqq., 3 vol. in-8°.

Cl. Marot, *OEuvres complètes*, édit. Saint-Marc, s. d., 2 vol. in-16.

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édit. P. Lacroix, 1880, 2 vol. in-8°.

J. Peletier du Mans, *OEuvres poétiques*, édit. L. Séché, 1904, in-4°. (Cf. Compte rendu par J. Vianey dans la Revue d'hist. litt. de la France, 1904, p. 335.)

Ronsard, *OEuvres*, édit. Blanchemain, 1857-1867, 8 vol. in-16 (Bibliothèque elzévirienne).

J. du Bellay, *OEuvres*, édit. Marty-Lavaux, 1866-1867, 2 vol. in-8°.

De Pibrac, *Les plaisirs de la vie rustique*, composés par le S. de Pyb., 1574, in-12.

Cl. Gauchet, *Le plaisir des champs*, édit. Blanchemain, 1869, in-12 (Bibliothèque elzévirienne).

*Les plaisirs de la vie rustique, qui sont divers poëmes latins et françois sur ce sujet*, Lucas Breyer, 1583, in-12.

N. Rapin, *Les plaisirs du gentilhomme champestre*, veuve Lucas Breyer, s. d., in-12.

Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, édit. Louis Lautrey, 1906, in-16.

3. Travaux consultés :

H. Morley, *Clément Marot and other studies*. Londres, 1871, 2 vol. in-8°.

O. Douen, *Cl. Marot et le psautier huguenot*, 1878, 2 vol. in-4°.

Clément Jugé, *Jacques Peletier du Mans*, 1907, in-8°.

P. Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, 1910, in-8°.

H. Chamard, *Joachim du Bellay*, 1900, in-8°.

J. Marsan, *La pastorale dramatique en France*, 1906, in-8°.

G. Lanson, *La littérature française sous Henri IV* (Revue des Deux Mondes, 15 septembre 1891).

*c*) XVII^e^ et XVIII^e^ siècles :

1. Étude d'ensemble :

A. Gazier, *Le sentiment de la nature avant J.-J. Rousseau* (Revue d'hist. litt. de la France, t. I, [1894], pp. 70 sqq.

2. Textes cités :

*Choix de lettres du XVII^e^ siècle*, publié par G. Lanson, 8^e^ édit., 1906, in-16.

H. d'Urfé, *L'Astrée*. Rouen, 1646, 5 vol. in-8°.

Th. de Viau, *OEuvres*. Rouen, 1643, 2 vol. in-8°.

Racan, *OEuvres*, édit. Tenant de Latour, 1857, 2 vol. in-16 (Bibliothèque elzévirienne).

Guez de Balzac, *Le Prince*, 1632, in-4°.

Guez de Balzac, *Lettres choisies*. Amsterdam, 1656, in-8°.

M. de Marolles, *Mémoires*, édit. Goujet. Amsterdam (Paris), 1755, 2 vol. in-12.

Pascal, *Pensées et Opuscules*, édit. Brunschvieg, 2e édit., 1900, in-16.

Scarron, *Le roman comique* (avec la suite d'Offray), édit. Garnier, s. d., in-16.

Mme de Sévigné, *Lettres*, édit. Monmerqué, 1862 sqq., 14 vol. in-8°. (Collection des grands écrivains.)

La Fontaine, *OEuvres*, édit. Girard, Desfeuilles, Regnier et Mesnard, 1883 sqq., 11 vol. in-8° (Collection des grands écrivains).

Bossuet, *OEuvres complètes*. Tours, 1862 sqq., 12 vol. in-4°.

*Quelques notes sur le midi de la France, par un voyageur de Vic le Comte en 1688*, publiées par A. Marignan. (Mémoires de l'Académie de Nîmes, 7e série, t. XXV, 1902.)

Fénelon, *OEuvres*. Lyon, 1843, 4 vol. in-4°.

3. Travaux consultés :

P. Morillot, *Le roman au XVIIe siècle* (dans Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. IV).

L. de Loménie, *La littérature romanesque*. (Revue des Deux-Mondes, 15 juillet 1858 : *Sur l'Astrée*.)

E. Faguet, *Leçon d'ouverture du cours de poésie française*. (Revue des cours et conférences, 20 octobre 1894.)

Idem, *Histoire de la littérature française*, 1901, 2 vol. in-8°.

Arnould, *Racan*, 1898, in-8°.

G. Lanson, *L'influence de Descartes dans la littérature française*. (Revue de métaphysique et de morale, juillet 1896.)

F. Strowski, *Pascal et son temps*, t. II, 1907, in-16.

Brunetière, *L'esthétique de Boileau*. (Revue des Deux-Mondes, 1er juin 1889.) Reproduit dans les *Études critiques*, t. VI, 2e édit., 1905, in-16.

A. Villemard, *Mme de Sévigné et le sentiment de la nature.* (Revue générale, avril 1907.)

Delfour, *La Bible dans Racine*, 1891, in-8°.

Lintilhac, *Lesage*, 1894, in-16. (Collection des grands écrivains.)

## C

### SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE J.-J. ROUSSEAU A 1830.

#### I. — Sources.

Abel-Gaudefroid, *L'influence du sol natal, poëme*, 1817, in-18.

*Annales politiques, morales et littéraires* (1).

*Annales romantiques (Les).*

Anonyme, *Les visions des Pyrénées*, 1809, 4 vol. in-12.

Anot (Cyprien), *Élégies rhémoises*, 1825, in-8°.

Arlincourt (Vicomte d'), *Le Solitaire*, 2e édit., 1821, in-8°.

Artaud, *Études sur la littérature*, 1863, in-8°.

Attel de Luttange (d'), *L'Épouse ou Mystère et Fatalité*, 1829, 2 vol. in-16.

Auger (L.-S.), *Mélanges philosophiques et littéraires*, 1828, 2 vol. in-8°.

Aycard (Marie), *Le Sire de Moret, page du roi (histoire de 1679)*, 1830, 4 vol. in-12.

Azaïs (Pierre-Hyacinthe), *Un mois de séjour dans les Pyrénées*, 1809, in-12.

[Balzac (Honoré de), *La dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse*, 2e édit revue, corrigée et considérablement augmentée, 1825, 3 vol. in-12.

Balzac (H. de), *Les Chouans, ou la Bretagne en 1799*, 1829, 4 vol. in-12.

---

(1) Pour les revues, nous renvoyons à la *Bibliographie de la Presse* de Hatin, qu'on complétera, pour la période de la Restauration, au moyen du livre de Des Granges cité plus loin.

Barginet (A.), *Les Montagnardes, traditions dauphinoises*, 1826, 2 vol. in-12.

Idem, *Le Roi des Montagnes ou les compagnons du chêne, tradition dauphinoise du temps de Charles VIII*, 1828, 5 vol. in-12.

Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, in-12.

Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, 2e édit. 1791, 5 vol. in-12.

Idem, *OEuvres complètes*, édit. Aimé-Martin, Bruxelles, 1820, 12 vol. in-8°.

Berriat Saint-Prix, *L'amour et la philosophie*, 1801, 4 vol. in-12.

Bertin (Antoine), *OEuvres complètes*, 1824, in-8°.

Bignan (Anne), *Poésies*, 1828, in-8°.

Bonnelier (H.), *Guy-Eder ou la Ligue en Basse-Bretagne*, 1830, 3 vol. in-12.

Bradi (Mme de), *Colonna ou le Beau Seigneur, histoire corse du 10e siècle*, 1825, 2 vol. in-12.

Buffon, *OEuvres*, édit. Flourens, 1852, 12 vol. in-8°.

Idem, *Correspondance inédite*, publiée par H. Nadault de Buffon, 1860, 2 vol. in-8°.

Carlier (Th.), *Voyages poétiques*, 1830, in-12.

Chabanon (de), *Épître sur la manie des jardins anglois*, 1775, in-8°.

Chambers, *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, compris une description de leurs temples, maisons, jardins.* Londres, 1757, in-fol.

Champfleury, *Le violon de faïence*, s. d. [1862], in-16.

Chasles (Philarète), *La fiancée de Bénarès*, 1825, in-16.

Chateaubriand, *OEuvres*, édit. Legrand, Troussel et Pomey, s. d., 20 vol. in-8°.

Idem, *OEuvres complètes*, édit. Garnier, 1859-1861, 12 vol. in-8°.

Idem, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édit. Méline et Cans. Bruxelles, 1848 sqq., 6 vol. in-12.

Chênedollé (Ch.-J. Lioult de), *Le génie de l'homme*, 1807, in-8°.

Idem, *Études poétiques*, 1820, in-8°.

Chénier (André), *Poésies*, édit. Charpentier, 1884, in-16.

Idem, *Poésies*, édit. Becq de Fouquières, 1862, in-12.

Idem, *OEuvres*, édit. Gabriel de Chénier, 1874, 3 vol. in-8°.

Chénier (M.-J.), *Poésies diverses*, 1818, in-8°.

Collin d'Harleville (J.-Fr.), *Théâtre et poésies fugitives*, publiés par Andrieux, 1822, 4 vol. in-8°.

*Conservateur littéraire (Le).*

Constant (Benjamin), *Adolphe*, 3e édit., 1824, in-16.

Cottin (Mme), *OEuvres*, 1823, 9 vol. in-18.

Delavigne (Casimir), *OEuvres complètes*, 1846, 6 vol. in-8°.

Delille, *OEuvres*. Bruxelles, 1834, 6 vol. in-12.

Denis (Ferdinand), *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence, suivies de Camoëns et de José Indio*, 1824, in-8°.

Desbordes-Valmore (Marceline), *Poésies*, 3e édit., 1820, in-8°.

Deschamps (Émile), *Études françaises et étrangères*, 4e édit., 1829, in-8°.

Desmarais (Cyprien), *Essai sur les Classiques et les Romantiques*, 1824, in-8°.

Diderot, *OEuvres*, édit. Assézat et Tourneux, 1875-1879, 20 vol. in-8°.

Dorat, *Idée de la poésie allemande*, dans : *Collection d'héroïdes et de pièces fugitives de Dorat, Pezay, Blin de Sainmore et autres*, A Francfort et à Leipzig, en Foire, 8 vol. in-12, t. III, 1769.

Doudan (Ximénès), *Mélanges et lettres*, publiés par d'Haussonville, 1876, 4 vol. in-8°.

Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1770, 3 vol. in-12.

Dureau-Delamalle, fils, *Les Pyrénées, poëme*, 1808, in-18.

Dusaulx (Jean), *Voyages à Barèges et dans les Hautes-Pyrénées, fait en 1788*, 1796, 2 vol. in-8°.

Idem, *Traduction de Juvénal*, 1796, in-8°.

Idem, *De mes rapports avec J.-J. Rousseau et de notre correspondance active*, 1798, in-8°.

Dussault, *Annales littéraires*, 1818-1824, 5 vol. in-8°.

Épinay (Mme d'), *Mémoires*, édit. Paul Boiteau, s. d., 2 vol. in-16.

Favolle, *Acanthologie ou Recueil d'épigrammes*, 1817, in-12.

Félетz (de), *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature*, 1828, 6 vol. in-8°.

Flaubert (Gustave), *Madame Bovary*, 1873, in-16.

Idem, *Correspondance*, 1884-1892, 4 vol. in-16.

Florian, *Mémoires d'un jeune Espagnol*, 1810, in-32.

Idem, *Galatée, pastorale imitée de Cervantès*, 1820, in-18.

Idem, *Estelle, pastorale*, 1820, in-18.

Idem, *Nouvelles*, 1820, in-18.

Fontan (L.-M.), *Odes et épîtres*, 1826, in-16.

Fontanes, *Le Verger, avec des notes critiques de M. B(aut) de R(asmon)*. Gand, 1791, in-18.

Idem, *OEuvres*, 1839, 2 vol. in-8°.

Fontenelle, *OEuvres*, 1825, 5 vol. in-8°.

Gessner, *OEuvres complètes*, trad. Huber, 1796, 3 vol. in-12.

*Globe (Le)*.

Grimm, *Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, 1877-1882, 16 vol. in-8°.

Guiraud (Alexandre), *Poèmes et chants élégiaques*, 3e édit., 1825, in-18.

Guttinguer (Ulric), *Mélanges poétiques*, 2e édit., 1825, in-12.

Hoffman (Fr.-B.), *OEuvres*, 1828, 10 vol. in-8°.

Houdan-Deslandes (de), *La nature sauvage et pittoresque, poëme en 3 chants*, 1808, in-8°.

Hugo (Victor), *Odes et Ballades*, édit. Hetzel, s. d., in-16.

Idem, *Les Orientales*, édit. Hetzel, s. d., in-18.

Idem, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, édit. Rouff, s. d., in-32.

Julien, domestique de M. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, publié par Ed. Champion, 2e édit., 1904, in-16 carré.

Kératry (Aug. Hilarion), *Le dernier des Beaumanoir ou la Tour d'Helvin*, 1825, 3 vol. in-12.

Krudener (Mme de), *Valérie*, 1878, in-8°.

Labinski (Xavier) [Jean Polonius], *Poésies*, 1828, in-8°.

Lalanne (J.-B.), *Le potager, essai didactique*, 1802, in-8°.

Lamartine (A. de), *Premières méditations poétiques*, 1855, in-16.

Idem, *Nouvelles méditations*, 1900, in-16.

Idem, *Harmonies poétiques et religieuses*, 1900, in-16.

Idem, *Correspondance*, 1882, 6 vol. in-8°.

Latouche (H. de), *Fragoletta ; Naples et Paris en 1799*, 1829, 2 vol. in-12.

Idem, *Aymar*, 1838, in-16.

Idem, *Les Agrestes*, 1841, in-16.

[Latour-Dupin (de)], *La famille royaliste*, par l'auteur de *Lionel*, 1822, 3 vol. in-12.

Le Blanc (abbé), *Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français*, La Haye, 1745, 3 vol. in-12.

Lecarpentier (C.-J.-F.), *Essai sur le paysage*, 1817, in-8°.

Lefèvre (Jules), *Le parricide, poème, suivi d'autres poésies*, 1823, in-8°.

Léonard (N.-G.), *OEuvres*, 4e édit., 1788, 2 vol. in-24.

Lerouge (Dom), *Les passe-temps agréables des eaux minérales de Bagnères en Bigorre et du Béarn et leurs propriétés*, 1785, 2 vol. in-8°.

Lezay-Marnézia, *Essai sur la nature champêtre*, 1787, in-8°.

Ligne (Le prince de), *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*. Belœil et Bruxelles, nouv. édit., 1786, in-8°.

Loyson (Charles), *Épitres et élégies*, 1819, in-12.

*Lycée français (Le).*

[Macpherson], *Ossian, fils de Fingal, barde du 3e siècle*, traduit par Le Tourneur, nouv. édit., an VII, 2 vol. in-8°.

Magnin (Charles), *Causeries et méditations historiques et littéraires*, 1843, in-8°.

Marchangy (de), *La Gaule poétique, ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*, 1813-1817, 8 vol. in-8°.

Marin (Scipion), *Histoire de la vie et des ouvrages de M. de Chateaubriand*, 1832, 2 vol. in-8°.

Mason, *Le jardin anglois, poëme en 4 chants, traduit de l'anglois*, 1788, in-8°.

*Mercure de France (Le).*

*Mercure du XIX^e siècle (Le).*

Millevoye (Ch.-H.), *Les plaisirs du poète*, 2e édit., 1804, in-18.

*Minerve littéraire (La).*

*Miroir (Le).*

*Muse française (La)*, réédition critique, publiée par Jules Marsan, 1907, in-16. (Société des textes français modernes.)

Musset (Alfred de), *Premières poésies, 1829-1830*, nouv. édit., 1861, in-16.

Nodier (Charles), *Essais d'un jeune barde*, 1804, in-12.

Idem, *Les Tristes*, 1806, in-8°.

Idem, *OEuvres*. Bruxelles, Méline, 1832-1840, 12 vol. in-12.

Idem (avec J. Taylor et A. de Cailleux), *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France*, Normandie, t. I, 1820, in-f°.

*OEuvres de M^me Élie de Beaumont, de M^me de Genlis, de Fiévée et de M^me de Duras*, 1865, in-8°. (Collection des chefs-d'œuvre du roman français.)

Paganel (C.), *Théodora ou la famille chrétienne*, 1825, in-12.

Palissy (Bernard), *OEuvres*, édit. Faujas de Saint-Fond et Gobet, 1777, in-4°.

Paris (Paulin), *Apologie de l'école romantique*, 1824, in-8°.

*Parnasse des plus excellens poëtes (Le)*, publié par Mathieu Guillemot, 1607, 2 vol. in-12.

Patin (H.-J.-G.), *Mélanges de littérature ancienne et moderne*, 1840, in-8°.

Pichot (A.), *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*, 1825, 3 vol. in-8°.

P[icquet] (J.-P.), *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles*, 2e édit. entièrement refondue et augmentée, 1828, in-8°.

Pompignan (Le Franc de), *OEuvres complètes*, 1784, 6 vol. in-8°.

Rabbe (Alphonse), *OEuvres posthumes*, 1836, 2 vol. in-8°.

Ramond de Carbonnières, *Voyage au Mont Perdu*, 1801, in-8°.

Rapin (R.), *Hortorum libri IV*, 1780, in-12.

Rességuier (Jules de), *Tableaux poétiques*, 1828, in-8°.

*Revue des Deux-Mondes (La).*

*Revue encyclopédique (La).*

*Revue française (La).*

Rey-Dusseuil, *La Confrérie du Saint-Esprit, chronique marseillaise de l'an 1228*, 1829, 5 vol. in-12.

Rivarol, *Choix des plus belles pages*, 1906, in-16.

Idem, *Opuscules* (L'Ermitage, 15 octobre 1905).

Rousseau (J.-J.), *OEuvres complètes*, édit. Lahure, 1871 1877, 13 vol. in-16.

Roucher, *Les mois*, 1779, 2 vol. in-4°.

Saint-Amans (Boudon de), *Fragmens d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées ou Lettres écrites de ces montagnes*, Metz, 1789, in-8°.

Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, nouv. édit., 1863, in-16°.

Saint-Ferréol (E.-P. de), *Ossian, chants galliques traduits en vers français*, 1825, in-8°.

Saint-Lambert, *Les saisons*, 1769, in-8°.

Salm (Princesse de), *Épître sur les inconvénients du séjour à la campagne*, 1808, in-8°.

Senancour (Ch. P. de), *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, 2e édit., 1802, in-8°.

Idem, *Obermann*, 1804, 2 vol. in-8°.

Idem, *Obermann*, 1852, in-16 (Préface de G. Sand).

Sismondi (Simonde de), *Julia Severa ou l'an quatre cent quatre-vingt-douze*, 1822, 3 vol. in-12.

Sobry, *Poétique des arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*, 1810, in-8°.

Soulié (Frédéric), *Les amours françaises*, 1824, in-18.

Souvestre (Émile), *Rêves poétiques*, Nantes, 1830, in-8°.

Souza (Mme de), *OEuvres*, 1865, in-8° (Collection des chefs-d'œuvre du roman français).

Staël (Mme de), *OEuvres complètes*, publiées par Mme Necker de Saussure, 1820-1821, 17 vol. in-8°.

Stendhal, *Promenades dans Rome*, 1883, 2 vol. in-16.

Idem, *Mémoires d'un touriste*, 1838, 2 vol. in-8°.

*Supplément à l'Encyclopédie*, Amsterdam, 1777, 4 vol. in-f°.

Thiers (Adolphe), *Les Pyrénées et le midi de la France*, 2e édit., 1828, in-8°.

Thomas (A.-L.), *OEuvres*, 1825, 6 vol. in-8°.

Turquety (Édouard), *Esquisses poétiques*, 1829, in-16.

Valenciennes, *Élémens de perspective pratique à l'usage des artistes...*, 1800, in-4°.

Vanière (Le P.), *Prœdium rusticum*, 1730, in-12.

Viennet, *Épître aux Muses sur les romantiques*, 1824, in-8°.

Vigny (Alfred de), *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, 15e édit., 1865, in-16.

Idem, *Héléna*, édition critique publiée par E. Estève, 1907, in-8°.

Idem, *Poésies complètes*, 1893, in-16.

Villemain, *Cours de la littérature française*, nouv. édit., 1864, 6 vol. in-8°.

Idem, *Souvenirs contemporains*, 1853-1855, 2 vol. in-8°.

Viollet-le-Duc, *Nouvel art poétique*, 3e édit., 1809, in-16.

Voïart (Mme Élise), *La vierge d'Arduène*, 1821, in-8°.

Voltaire, *OEuvres complètes*, édit. Moland, 1877-1883, 52 vol. in-8°.

## II. — Travaux critiques.

Albert (Maurice), *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration : Edmond Géraud*, s. d., in-16.

Arréat (L.), *Art et psychologie individuelle*, 1906, in-16.

Asse (Eugène), *Les petits romantiques*, 1900, in-8°.

Asselineau (Charles), *Bibliographie romantique*, 2e édit., 1872, in-8°.

Baldensperger (Fernand), *Gœthe en France*, 1904, in-8°.

Idem, *Gessner en France*. (Revue d'histoire littéraire de la France, 1903).

Idem, *Thomas Moore et Alfred de Vigny*. (Modern Language Review, juillet 1906).

Barat (Emm.), *Le style poétique et la révolution romantique*, 1905, in-8°.

Barth (Paul), *Die Naturschilderung in Senancour's Obermann*. Halle a/S., 1911, in-8°.

Baudrillart (H.), *Histoire du luxe*, 1878 sqq., 4 vol. in-8°.

Bédier (Joseph), *Études critiques*, 1903, in-16.

Béraldi (Henri), *Cent ans aux Pyrénées*, 1898 sqq., 7 vol. in-8°.

Bertrin (Georges), *La sincérité religieuse de Chateaubriand*, 1899, in-8°.

Idem, *Le voyage en Amérique est-il une fiction?* (Correspondant, 10 juillet 1900).

Bertrand (L.), *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, 1898, in-16.

Biré (Edmond), *Victor Hugo avant 1830*, 1883, in-18.

Blaze de Bury (Henri), *Idées sur le romantisme* (Revue des Deux-Mondes, 1881, t. XLVI).

Bordeaux (Henry), *Vies intimes*, 1906, in-8°.

Bourget (Paul), *Essais de psychologie contemporaine*, édit. définitive, 1901, 2 vol. in-8°.

Brunetière (Ferdinand), *Études critiques*, 6e série, 2e édit, 1905, in-16.

Idem, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, 2e édit., 1899, in-8°.

Idem, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, 3e édit., 1899-1901, 2 vol. in-16.

Idem, *Victor Hugo*, 1902, 2 vol. in-16.

Cassagne (Albert), *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906, in-8°.

Chesneau (Ernest), *La peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'écoles*, 3e édit., 1883, in-16.

Chevolot (Lucien), *Wie hat Chateaubriand in seinen späteren Werken seine früheren benutzt.* Heidelberg, 1901, in-8°.

Chuquet, *J.-J. Rousseau*, 1893, in-16 (Collection des grands écrivains).

Cian (V.), *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia* (Giornale storico della letteratura italiana, t. XX [1892]).

Deberdt (Raoul), *Un grand exciteur d'âmes.* (Revue des revues, avril 1899).

Dejob, *De Renato Rapino*, 1884, in-8°.

Des Granges (Ch.-M.), *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, 1897, in-8°.

Idem, *La presse littéraire sous la Restauration*, 1815-1830, 1907, in-8°.

Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe*, 1892, in-8°.

Ducros, *J.-J. Rousseau*, 1889, in-8° (Collection des classiques populaires).

Dupuy (Ernest), *La jeunesse des romantiques*, 1907, in-16.

Idem, *Alfred de Vigny, ses amitiés, son rôle littéraire*, 1911, 2 vol. in-16.

Estève (Edmond), *Byron et le romantisme français*, 1907, in-8°.

Faguet (Émile), *Dix-huitième siècle*, 1890, in-18.

Idem, *Dix-neuvième siècle*, 1887, in-16.

Idem, *André Chénier*, 1902, in-16 (Collection des grands écrivains).

France (Anatole), *La vie littéraire*, 1888-1894, 4 vol. in-16.

Gabillot (C.), *Hubert Robert et son temps*, 1895, in-8° (Collection des artistes célèbres).

Gautier (Paul), *Chateaubriand et M^me^ de Staël* (Revue des Deux-Mondes, 1^er^ octobre 1903).

Giraud (Victor), *Chateaubriand, études littéraires*, 1904, in-16.

Idem, *Chateaubriand à vingt-deux ans* (Correspondant, 10 août 1905).

Glachant (Paul et Victor), *Papiers d'autrefois*, 1899, in-16.

Haas (J.), *Ueber die Anfänge der Naturschilderung im französischen Roman.* (Zeitschrift für franz. Spr. und Litteratur, t. XXVI [1903]).

Hansen (Joseph), *Le sentiment de la nature dans la poésie de Lamartine*, Diekirch, 1901, in-4°.

Lafond (Paul), *L'aube romantique*, 1910, in-16.

Lanson (G.), *Histoire de la littérature française*, 7e édit., 1902, in-16.

Idem, *Un manuscrit de Paul et Virginie* (Revue du mois, 10 avril 1908).

Lasserre (Pierre), *Le romantisme français*, 3e édit., 1907, in-8°.

Le Breton (André), *Le roman français au XIXe siècle, I, Avant Balzac.*

Leclercq (Jules), *Au pays de Paul et Virginie*, 1895, in-18.

Lefranc (Abel), *Fragments inédits d'André Chénier.* (Revue d'histoire littéraire de la France, 1901).

Lemaître (Jules), *Les contemporains*, 6e série, s. d., in-16.

Lescure (de), *Chateaubriand*, 1892, in-16 (Collection des grands écrivains).

Mabilleau (Léopold), *Victor Hugo*, 4e édit., 1907, in-16 (Collection des grands écrivains).

Magne (Em.), *L'esthétique monumentale* (Mercure de France, 16 juillet 1907).

Maigron (Louis), *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*, 1897, in-8°.

Idem, *Le romantisme et les mœurs*, 1910, in-8°.

Marcellus (de), *Chateaubriand et son temps*, 1859, in-8°.

Maricourt (de), *Mme de Souza et sa famille*, 1907, in-8°.

Marquiset (Alfred), *Le vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, 1910, in-16.

Maury (Fernand), *Étude sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, 1892, in-8°.

Merlant (Joachim), *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, 1905, in-16.

Idem, *Senancour* (1770-1846), 1907, in-8°.

Merlet (G.), *Tableau de la littérature française de 1800 à 1815*, 1883, 3 vol. in-8°.

Michel (Émile), *Les maîtres du paysage*, 1906, in-4°.

Morel (Léon), *James Thomson, sa vie et ses œuvres*, 1895, in-8°.

Mornet (Daniel), *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, 1907, in-8°.

Idem, *Un voyage inédit aux Pyrénées en 1765*. (Revue des Pyrénées, 1909).

Müller (F.), *Die Landschaftschilderungen in den erzählenden Dichtungen Chateaubriands*, Kiel, 1905, in-8°.

Muther (Richard), *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin, 1901, in-8°.

Pilo (Mario), *La psychologie du beau et de l'art*, trad. Dietrich, 1895, in-16.

Poplawski (Th. von), *L'influence d'Ossian sur l'œuvre de Lamartine*, Heidelberg, 1905, in-8°.

Potez (Henri), *L'élégie en France avant le romantisme*, 1897, in-8°.

Prudhomme (Sully), *Du pittoresque dans la littérature*. (Revue bleue, 1889, t. I).

Raynal (Paul de), *Les correspondants de Joubert*, 1883, in-8°.

Reboul (Jacques), *Un grand précurseur des romantiques : Ramond* [*1755-1827*]. Nice, 1910, in-8°.

Renouvier (Charles), *Victor Hugo, le poète*, 4e édit., 1902, in-16.

Reyssié (Félix), *La jeunesse de Lamartine*, 1892, in-16.

Rosenthal (Léon), *La peinture romantique*, 1900, in-4°.

Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. II, 1864, in-18.

Idem, *Portraits de femmes*, nouv. édit., 1876, in-18.

Idem, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 1860, 2 vol. in-8°.

Idem, *Causeries du lundi*, t. I, 3e édit., 1857, in-18; t. II, 3e édit., 1858, in-18; t. III, 3e édit., 1858, in-18; t. XI, 1856, in-18.

Idem, *Nouveaux lundis*, t. III, 1865, in-18; t. VI, 1866, in-18.

Idem, *Portraits contemporains*, t. I, nouv. édit., 1889, in-16.

Salomon (Michel), *Charles Nodier et le groupe romantique, d'après des documents inédits*, 1908, in-16.

Schérer (Edmond), *Études critiques de littérature*, 1876, in-12.

Idem, *Études sur la littérature contemporaine*, t. V, 1878, in-12.

Séché (Léon), *Lamartine de 1816 à 1830*, 1906, in-16.

Idem, *Le Cénacle de la Muse française* (1823-1827), 1908, in-8°.

Souriau (M.), *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, 1905, in-16.

Idem, *Le texte authentique des « Harmonies de la Nature »*, Caen, 1904, in-8°.

Spoelberch de Lovenjoul, *Sainte-Beuve inconnu*, 1901, in-16.

Stephen (Leslie), *Pope*, Londres, 1902, in-16 (English Men of letters).

Taillandier (A.), *Notice sur Berriat Saint-Prix* (Mémoires de la Société des antiquaires de France, t. XVIII [1846]).

Tedeschi (A.), *Ossian « l'Homère du Nord » en France*, Milan, 1911, in-8°.

Texte (Joseph), *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895, in-16.

Idem, *Études de littérature européenne*, 1898, in-16.

Turquan (J.), *La baronne de Krudener*, 1900, in-18.

Vogüe (Melchior de), *Heures d'histoire*, 3e édit., 1898, in-16.

Weiss (J.-J.), *La littérature brutale*. (Revue contemporaine, t. XXXVI [1858]).

Zyromski (Ernest), *Lamartine, poète lyrique*, 1897, in-8°.

# INDEX ALPHABÉTIQUE

DES

## NOMS D'AUTEURS CITÉS.


### A

Abel-Gaudefroy, 274.
Addison, 108, 117.
Aimé-Martin, 149 note, 345.
Albert (Maurice), 258 n., 272 n.
Amiel, 73.
Anacréon, 266, 295.
Angellier (Aug.), 7, 8, 9.
Anot (Cyprien), 315, 324 n.
Aristote, 284.
Arlincourt (d'), 348-350, 351, 352, 373.
Arréat (L.), 156 n.
Artaud, 238 n.
Asse (Eugène), 318 n., 342 n.
Asselineau, 342 n.
Athanase (Saint), 11.
Attel de Luttange (d'), 347, 348, 349.
Auger, 124.
Aycard (Marie), 371 n.
Azaïs, 171.

### B

Baculard d'Arnaud, 126 n.
Baldensperger (F.), 95 n., 136 n., 265 n., 316 n.
Balzac (J.-L. Guez de), 40-42.
Balzac (Honoré de), 156, 355, 376, 377, 387.
Banim, 371 n.
Baour-Lormian, 99, 258, 263.
Barat (E.), 327 n.
Barbier, 170 n.
Barginet (A.), 364-367, 371 n.
Barth (Paul), 248 n.
Bartram, 205.
Bartsch, 20 n.
Batteux, 104.
Baudelaire, 213.
Baudrillart, 111 n.
Becq de Fouquières, 288 n.
Bédier (Joseph), 204.
Bembo, 33.
Béraldi (Henri), 161 n., 167.
Béranger, 314.
Bergson, 76, 300.
Bernis, 93.
Berriat Saint-Prix, 181, 182.
Bertaut, 33.
Bertin, 160.
Bertrand (Louis), 105 n., 120 n.
Bertrin, 204 n., 224 n.
Bexon, 128.
Biese (Alfred), 16 n.
Bignan (Anne), 315.
Biré (Edmond), 314 n.
Blaze de Bury, 273 n.

Boileau, 39, 48, 49, 124, 187.
Boisjolin, 96 n.
Bonnelier (H.), 364.
Bontems (Mme), 86.
Bordeaux (Henry), 180 n.
Bossuet, 53. 54, 187, 225.
Bourget (Paul), 73, 387.
Bourrit, 171.
Bradi (Mme de), 363.
Brès, 124.
Bronikowski, 371 n.
Brunetière, 9, 46, 48, 49, 59, 73 n., 77, 80, 209 n., 286, 287 n., 314 n., 332.
Brunet Latin, 21.
Brunschvieg (L.), 53 n.
Buffon, 20, 93, *128-134*, 144, 146, 165, 280.
Burns (Robert), 324, 325, 326.
Byron, 241 n., *316-319*, 324, 335, 376 n.

## C

Cailleux (de), 359, 360.
Calvin, 12.
Campenon, 58, 96.
Carlier (Th.), 317 n., 323.
Carver, 205.
Cassagne (Albert), 290 n.
Castel, 96, 101, 323.
Caylus (de), 147.
Chabanon (de), 113, 117, 121.
Chamard (Henri), 33.
Chambers, 110, 111.
Champfleury, 385.
Charles d'Orléans, 23, 24.
Charlevoix, 205.
Chasles (Philarète), 320.
Chateaubriand, 12, 15, 18, 55, 126, 127, 134, 139, 155, 157 n., 168, 174, 187, 188, *192-242*, 264, 268 271, 299, 313, 314, 315, 316, 319 n., 322, 323 n., 345, 348, 350, 352, 361, 384, 388, 389.
Chaussard, 263.
Chênedollé, 96, 134, 220 n., 237 n., 266, 267, 271, *274-279*, 314.
Chénier (André), 134, 257, 267, *279-290*, 384.
Chénier (Marie-Joseph), 96 n., 97, 98, 258, 263.
Chesneau, 382.
Chevolot (L.), 217 n., 219 n.
Cian (Vittorio), 126 n.
Cicéron, 229.
Clément de Dijon, 87.
Collin d'Harleville, 265.
Condorcet, 157 n.
Constant (Benjamin), 185, 255.
Constant (Rosalie de), 180.
Cooper (Fenimore), 220 n., 371 n.
Coppée (François), 331.
Corneille, 43 53, 187.
Corrozet, 33.
Cottin (Mme), 174, 344.
Courcelles (Mise de), 48.
Cowper, 326.
Coxe, 163.
Crabbe, 325.
Crétin (Guillaume), 25.

## D

Dante, 26.
Deberdt (Raoul), 379 n.
Defauconpret, 356.
Dejob, 107 n.
Delavigne (Casimir), 317.
Delécluze, 191.
Delfour, 53 n.

Delille, 85, *86-88*, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 112, *114-115*, 119, 120, 121, 122, 123, 170, 240, 241, 267, 274, 284, 323, 325.
Denis (Ferdinand), 320-323.
Desbordes-Valmore (Mme), 270.
Descartes, 44, 45.
Deschamps (Émile), 125, 240.
Deschamps (Eustache), 135.
Desclozeaux, 333.
Des Granges (M.), 139 n.
Deshoulières (Mme), 135.
Desmarais (Cyprien), 254 n.
Destutt de Tracy, 280.
Diderot, 55 n., 88, 92, 94, 104, 118, 120.
Dorat, 140, 281.
Dorison, 289 n.
Doudan, 358, 359.
Douen (O.), 27 n.
Duault, 96 n.
Du Bellay (Joachim), 33, 34.
Dubois, 333.
Du Bos, 103, 104, 186.
Duchatel, 333.
Ducis, 241 n.
Du Deffand (Mme), 99.
Dupuy (Ernest), 316 n., 376 n., 379 n.
Dureau-Delamalle, 170, 171.
Dusaulx, 166-170, 172, 186.
Dussault, 98, 263.
Duvergier de Hauranne, 333-336, 385.

E

Emerson, 8.
Épicure, 295.
Épinay (Mme d'), 67, 78.
Esménard, 96, 241.
Estève (Edmond), 316, 317 n., 318 n., 376 n.

F

Faguet (Émile), 38, 39, 132, 134, 234, 242, 283.
Fauriel, 180.
Fayette (Mme de la), 173,
Fayolle, 97.
Féletz (de), 123, 124.
Flaubert, 66, 228 n., 386, 387, 388, 389.
Florian, 48, 136-143.
Fontan, 315.
Fontanes, 96, 116, 117, 118, 229, 258, 269, 275.
Fontenelle, 94, 135
Forcadel, 33.
Foscolo (Ugo), 126 n.
Fouinet (Ernest), 327 n.
France (Anatole), 142 n., 287.
François d'Assise (Saint), 12.
François de Neufchateau, 96 n.
Froissart, 23.
Fromentin, 73, 386.

G

Gabillot (C.), 112 n.
Gace Brulé, 21.
Galiani, 88
Garat, 280.
Gauchet (Claude) 35, 36.
Gautier (Paul) 222 n.
Gautier (Théophile), 278, 290, 310, 387.
Gazier (Aug.), 49.
Gebhardt (Émile), 5.
Genlis (Mme de), 170 n., 174, 175, 181, 344.
Geoffrin (Mme), 48.
Geoffroy, 139.
Géraud (Edmond), 258, 269, 271, 272.

Gessner, 62, 94-95, 98, 104 n , 136-139, 143, 171, 181, 254, 281, 282.
Giraud (Victor), 194 n., 226 n.
Glachant (Paul et Victor), 327 n.
Goethe, 7, 244.
Grégoire de Nazyance (Saint), 11.
Gresset, 62.
Grimm, 86, 95, 112.
Guéneau de Montbeillard, 128.
Guillaume de Lorris, 23.
Guillaume de Machault, 23.
Guiraud (Alexandre), 337, 338, 339.
Guttinguer (Ulric), 256 n., 314, 340, 341.
Guyau, 14, 129 n.

## H

Halévy (Léon), 326 n.
Haller, 62, 171.
Hansen (Joseph), 290 n., 311 n.
Hervey, 126.
Hoffman, 262.
Homère, 51, 199, 259, 264, 266, 284, 285.
Horace, 103, 229, 266, 294, 295.
Houdan-Deslandes (de), 96 n., 99.
Huber, 136.
Hugo (Victor), 80, 242, 284, 313, 314, *327-330*, 331, 335, 336, 345, 348.
Humboldt (Alexandre de), 11.

## J

Jugé (Clément), 30 n.
Joubert, 151, 220 n., 229, 237.
Jouffroy (Th.), 333, 360 n.

## K

Kératry, 355, 363, 364.
Krudener (Mme de), 183-185.
Kuttner (Max), 21 n., 23 n.

## L

Labinski, 341, 342.
La Bruyère, 61.
La Calprenède, 59.
Lafond (Paul), 338 n., 375 n.
La Fontaine, 38, 51, 129, 187.
La Harpe, 262.
Lalanne, 96 n., 101.
Lamartine, 13, 18, 127, 224, 225, 264, 278, 279, *290-313*, 324, 340, 384.
La Motte, 135, 136.
Lanson (Gustave), 26, 37, 45, 47 n., 153 n., 179, 204 n., 224, 233, 304 n.
Laprade (de), 6.
Laromiguière, 280.
Lasserre (Pierre), 75 n.
Latapie (de), 112.
Latouche (H. de), 123 n., 280, 281 n., 377-379, 382.
Latour-Dupin (de), 351.
Laumonier (P.), 33 n.
Le Blanc, 110.
Le Breton (André), 175 n., 184 n., 345 n., 376.
Lebrun (Pierre), 319 n.
Lecarpentier, 190, 191.
Leclercq (Jules), 146 n.
Leconte de Lisle, 130.
Lefèvre (Jules), 339, 340.
Lefranc (Abel), 257 n
Le Franc de Pompignan, 159, 160.
Legouvé (Gabriel), 126 n., 268.
Le Maire de Belges, 27, 28.
Lemaitre (Jules), 43, 312.
Lemierre, 97, 123.
Lénet, 52.
Léonard, 136-143.
Lerminier, 333.
Lerouge (Dom), 161.

Leroux (Pierre), 333.
Lesage, 55.
Lescure (de), 204 n.
Letourneur, 258, 292.
Lezay-Marnézia, 116.
Ligne (Prince de), 114, 122.
Lintilhac, 55 n.
Loève-Veimars, 371 n.
Loyson (Charles), 266, 268, 272, 273, 274.
Lucain, 167.
Lucien, 266.
Lucrèce, 84, 280.

## M

Mabilleau (L.), 328.
Macpherson, 257, 259, 263, 291.
Magne (Émile), 114 n.
Magnin (Ch.), 257. 333.
Maigron (Louis), 239 n., 329 n , 356 n., 359, 362, 366 n., 373, 377 n.
Malebranche, 129.
Malherbe, 38.
Marcellus (de), 200 n.
Marchangy, 345, 352.
Marguerite de Navarre, 29 n., 159.
Maricourt (de), 175 n.
Marignan (A.), 50 n.
Marin (P. de), 41.
Marin (Scipion), 323 n.
Marmontel, 257.
Marolles (Michel de), 50, 51.
Marot (Clément), 27, 28, 29.
Marquiset (A.), 348 n.
Marsan (Jules), 36 n., 307 n.
Marsollier, 335.
Mason, 107, 108, 109.
Maury (Fernand), 203 n.
Maynard, 38, 40.
Meister (Henri), 161.
Méré, 53 n.
Mérimée, 372
Merlant (Joachim), 170 n., 251 n., 253 n., 256 n.
Mersenne (René de), 220.
Meschinot 25.
Michaud, 96.
Michel (Émile), 380.
Millevoye, 266, 267, 269, 270, 271, 273.
Minucius-Félix, 11.
Molière, 43, 117.
Molinet, 25, 27.
Montaigne, 37.
Montchrétien, 37.
Montreux (Nicolas de), 36.
Moore (Thomas), 241 n., 316, 324, 325.
Morel (Léon), 86 n., 90 n.
Morellet, 205, 213, 287.
Morillot (Paul), 42.
Morley (Henry), 29 n.
Mornet (Daniel), 3, 161 n.
Müller (Fr.), 238 n.
Murville, 96 n.
Musset (Alfred de), 61, 265, 329.
Muther (Richard), 382.

## N

Nieuwentijd, 79, 80.
Nodier (Charles), 123 n., *244-247* 268, 272, 273, 337 n., 359, 360.
Novalis, 324 n.

## O

Offray, 46.
Ossian, 199, 200, 201, *257-265*, 268, 291, 292.

P

Paganel (C.), 350, 352.
Palissy (Bernard), 113 n.
Paris (Gaston), 25 n.
Paris (Paulin), 315.
Parny, 160, 258, 267, 294.
Pascal, 53, 187.
Patin, 305 n.
Paulhan (Fr.), 15.
Peletier du Mans (Jacques), 29, 30.
Petit de Julleville, 42 n.
Pétrarque, 26, 33, 71, 293, 294, 296.
Pezay, 281.
Philippe de Vitry, 25 n.
Pibrac, 34, 35, 36.
Picquet (J.-P.), 171.
Pilo (Mario), 216 n.
Platon, 303.
Pline, 148.
Plutarque, 37, 59, 148.
Polonius (Jean), *voir* Labinski.
Pope, 96 n., 108, 110, 117.
Poplawsky (Th. von), 292 n.
Potez (Henri), 271 n.
Pouqueville (de), 318.
Pradt (de), 122 n.
Properce, 294.

Q

Quinault, 174.
Quinet (Edgar), 257 n.

R

Rabbe (Alphonse), 256 n.
Rabelais, 37, 108.
Racan, 17, 40.
Racine, 43, 48, 53, 93, 174, 187.
Radcliffe (Mme), 170.
Ramond de Carbonnières, 69, *161-165*, 167, 172.
Rapin (Nicolas), 35.
Rapin (René), 107.
Raynal (Paul de), 220 n.
Reboul (Jacques), 165 n.
Rémusat (Charles de), 325, 333, 385.
Renouvier, 284 n.
Rességuier (Jules de), 315, 338.
Rey-Dusseuil, 367-371.
Reynold (G. de), 136 n.
Reyssié, 302 n
Riccoboni (Mme), 177.
Richardson, 64.
Rivarol, 100, 275.
Rogers (Samuel), 325 n.
Ronsard, 30-33, 35, 159 n.
Rosen (Félix), 221 n.
Rosenthal (Léon), 187 n., 191 n.
Rosières (Raoul), 22 n.
Rosset, 93.
Roucher, 93, 94, 105, 123, 209.
Rousseau (J.-J.), 18, 42, 47, 54, 56, *57-83*, 111, 113, 117, 131, 132, 145, 154, 158, 162, 165, 166, 168, 201, 202, 209, 213, 225, 244, 249, 251, 272, 275, 296, 297, 317, 350, 384.
Ruskin, 8, 56.

S

Saint-Amans (Boudon de), 165, 166.
Saint-Aubin (Horace de), *voir* Balzac (H. de).
Saint-Évremond, 43 n., 46.
Saint-Ferréol (E.-P. de), 264.
Saint-Lambert, 58, 87, *88-90*, 94, 98, 99, 105, 123, 209, 275, 326.
Saint-Marc Girardin, 6.

Saint-Pierre (Bernardin de), 16, 134, *144-157*, 183, 185, 202, 203, 212, 250, 322, 350, 384.

Sainte-Beuve, 48, 52, 122 n., 134 n., 142, 149, 151, 153, 154, 164, 175 n., 180 n., 204, 206, 214, 220, 224, 229, 231, 239, 241 n. 256, 270, 281 n., 288, 316, 321, *330-336*, 346, 376 n., 378, 380, 385 n.

Salm (Princesse de), 102.

Salomon (Michel), 244 n.

Sand (George), 42, 228 n., 248, 253, 378, 387.

Sannazar, 62.

Saurin, 119 n.

Saussure (de), 69, 171.

Scarron, 46.

Schérer (Edmond), 7 n., 388.

Scott (Walter), 126, 241 n., 324, 334, 344, *356-362*, 364, 365, 366 n., 371, 372, 376, 380, 381.

Séché (Léon), 269 n., 307 n., 337 n.

Sedaine, 142.

Segrais, 173.

Senancour, 73, 106 n, 217, *247-254*, 384, 386.

Senebier, 171.

Sénèque, 37.

Serres (Olivier de), 37.

Sévigné (Mme de), 51, 52, 53.

Shairp (J.-C.), 358 n.

Shelley, 16.

Sismondi (Simonde de), 353.

Sobry, 118, 186, 187 n.

Sorel (Ch.), 46.

Soulié (Frédéric), 337.

Soumet (Alexandre), 314.

Souriau (Maurice), 149 n.

Souriau (Paul), 75.

Southey, 324.

Souvestre (Émile), 323 n.

Souza (Mme de), 175-177, 181.

Spenser, 29 n. 89, 109.

Spoelberch de Lovenjoul, 256 n.

Staël (Mme de), 48, 67, 70, *177-180*, 184, 222 n, 296, 333.

Stendhal, 173 325 n., 344.

Stephen (Leslie), 110 n.

Strowski (Fortunat), 53 n.

Suard, 287.

Sue (Eugène), 256 n.

Sully Prudhomme, 390.

T

Taillandier (A.), 181 n.

Taine, 106, 387, 389.

Taylor, 359, 360.

Tedeschi (A.), 265 n.

Temple (William), 107.

Tertullien, 11.

Texte (Joseph), 64 n., 86 n., 258 n., 324.

Théocrite, 51, 94, 136, 137, 152, 266.

Thibaut de Champagne, 24.

Thiers (Adolphe), 172 173.

Thomas, 133.

Thomson, 86, 89, 90, 93, 95 96, 98, 102 176, 281, 282.

Tibulle, 294.

Töpffer, 68.

Tréneuil, 126 n.

Turquan (J.), 183 n.

Turquéty (Éd.), 337 338, 339, 340.

U

Urfé (Honoré d'), 42, 43, 146

V

Valenciennes, 118, 172, 188-190.

Van der Velde, 371 n.

Vanière, 86.

Vannoz (Mme), 126 n.,
Vauvenargues, 129 n.
Ventadour (Bernard de), 23.
Vianey (Joseph), 29 n.
Viau (Théophile de), 38, 39.
Viennet, 139 n., 240, 241 n.
Vigny (Alfred de), 13, 173, 214, 264, 289, 313, 316, 319, 348, *372-376*.
Villemain, 51, 86 n., 241 n., 326.
Villemard (A.), 52 n.
Villon, 23, 24, 25.
Viollet-le-Duc, 102, 103.
Virgile, 85, 88, 94, 95, 97, 98, 102, 137, 148, 152, 266.
Vitet, 333, 372.
Vogüé (de), 193 n.
Voïart (Mme Élise), 347.
Voigt (J.), 26.
Voiture, 47.
Volney, 137 n., 322.
Voltaire, 43, 55, 87, 88, 90, 91, 111, 113 n., 131.

W

Weiss (J.-J.), 388.
Wilmotte (Maurice), 23 n.
Wordsworth, 324.

X

Xénophon, 16.

Y

Young, 126, 169.

Z

Zyromski (E.), 291 n., 303 n , 304

# TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS . . . . . 3

INTRODUCTION. . . . . 5

CHAPITRE Ier. — **Jean-Jacques Rousseau.**

I. Importance de son œuvre dans l'histoire du sentiment de la nature. — II. Sa sensibilité, source de son sentiment de la nature. — III. Le goût de la vie rustique et le réalisme utilitaire. — IV. La nature et l'homme. — V. La nature et Dieu. — VI. Insuffisance du pittoresque . . . . . 37

CHAPITRE II. — **La poésie descriptive et la querelle des Jardins.**

I. De la poésie descriptive et du genre d'intérêt qu'elle peut encore présenter. — II. Les modèles : Virgile et Thomson. Les initiateurs : Delille et *les Jardins*; Saint-Lambert et *les Saisons*. — III. L'apogée du genre descriptif. — IV. La querelle des jardins : jardins français, jardins anglais, jardins chinois. — V. Poésie des ruines et poésie des tombeaux. — VI. Le déclin de la poésie descriptive . . . . . 84

CHAPITRE III. — **De Buffon à Bernardin de Saint-Pierre.**

I. Buffon et la poésie scientifique de la nature. — II. Le règne de l'églogue : Gessner, Léonard, Florian. — III. Bernardin de Saint-Pierre. Goûts pastoraux et prétentions savantes. Essai de réforme de la technique descriptive. Mérites et défauts de son paysage. . . . . 128

CHAPITRE IV. — **Les progrès du pittoresque.**

I. La découverte littéraire des Pyrénées. — II. La nature dans le roman : Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Souza, Mme de Staël. — III. La nature dans le roman : Berriat Saint-Prix, Mme de Krudener, Benjamin Constant. — IV. Les théoriciens du paysage. . . . . 158

CHAPITRE V. — **Chateaubriand.**

I. Les sources du sentiment de la nature : impressions personnelles et influences littéraires. — II. Psychologie du talent descriptif : sensations visuelles et sensations auditives. — III. Le sens de la composition pittoresque. — IV. Sentiment de la nature et sentiment religieux. — V. Évolution du goût pour la nature, d'*Atala* aux *Martyrs*. — VI. La valeur psychologique du paysage. — VII. Importance de l'œuvre de Chateaubriand dans l'histoire du sentiment de la nature . . 192

CHAPITRE VI. — **Le sentiment de la nature chez les Solitaires.**

I. L'interprétation psychologique de la nature. « Le peintre de Saltzbourg » de Nodier. — II. Obermann. — III. Les destinées du « paysage d'âme » . . . . . 243

CHAPITRE VII. — **D'Ossian à Lamartine.**

I. Le paysage ossianique. — II. La nature chez les précurseurs de Lamartine. Chênedollé. — III. André Chénier, peintre de la nature. — IV. Le sentiment de la nature dans les *Méditations*. 257

CHAPITRE VIII. — **Dix ans de poésie romantique.**

I. Le sentiment de la nature dans les *Harmonies*. — II. L'influence de Chateaubriand. L'influence de Byron. Essais de peintures exotiques : Ferdinand Denis. Tentatives de pittoresque poétique : les *Orientales* et les *Poésies de Joseph Delorme*. — III. Le sentiment de la nature chez les *poetæ minores*. Labinski . . . . . 307

Chapitre IX. — **Le paysage dans le roman historique.**

I. L'influence de Chateaubriand. — L'influence de Walter Scott et les premières ébauches de paysages français. — III. La nature dans les œuvres principales du roman historique. — IV. Conclusion : le paysage dans le roman et en peinture . 344

Conclusion . . . . . 383

Bibliographie . . . . . 391

Index . . . . . 409

# ERRATA

| *Page* | *Ligne* | *Au lieu de* | *Lire* |
|---|---|---|---|
| 11 | 23 | Minutius | Minucius. |
| 57 | 5 | 1762 | 1760. |
| 58 | 13 | littérature | poésie. |
| 74 | 14 | Seul à seul avec | Dans. |
| 81 | 16 | scintillement | frémissement. |
| 81 | 25 | ces | ses. |
| 86 | 17 | monotomes | monotones. |
| 106 | 4 | criardes, tant | criardes. Tant. |
| 109 | 30 | abbaye (5). | abbaye (3). » |
| 183 | 24 | tout | toute. |
| 205 | 22 | de | des. |
| 244 | 24 | blanchard | blanchâtre. |
| 253 | 4 | anologies | analogies. |
| 268 | 1 | des | de. |
| 304 | 12 | leur | lui. |
| 344 | 12 | de s'être battu | d'avoir failli se battre. |

# MOLIÈRE

EN

# ANGLETERRE

## 1660-1670

PAR

**J.-E. GILLET**

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES

---

Mémoire présenté à la Classe des lettres et des sciences morales et politiques, dans la séance du 8 janvier 1912.

---

# INTRODUCTION

Je me propose d'étudier, dans ce travail, l'influence de Molière en Angleterre de 1660 à 1670. C'est donc sur les toutes premières années que j'ai commencé par fixer mon attention. Il eût été facile d'aligner une série de chapitres sur Molière et Dryden, Molière et Wycherley, Molière et Congreve, Molière et Sheridan; mais cette façon de procéder, spécieuse et commode, eût abouti à des résultats faux. En effet, la théorie des *hommes représentatifs* n'est pas applicable à tous les cas. Qu'il y ait des hommes et des œuvres exprimant ce qu'il y a de plus grand dans telle ou telle branche de l'activité humaine, je veux en croire Emerson. Mais, que l'on puisse retrouver dans la vie et l'œuvre de ces quelques hommes toutes les époques de l'histoire littéraire, par exemple, je ne puis l'admettre. Je crois même qu'aucune façon d'écrire l'histoire ne produit de résultats plus douteux que celle qui consiste à juxtaposer une série d'études sur des personnalités dominantes. La vie littéraire, en effet, comme la vie en général, est terne dans son aspect, et l'on ne peut vraiment suivre l'évolution d'une littérature qu'en des travaux objectifs, accordant à *tous* les faits et à *toutes* les personnalités la part qui leur revient dans un ensemble déterminé (1).

C'est un travail de ce genre que j'ai voulu faire. Ce n'est donc pas une suite de morceaux de bravoure que je présente ici. J'ai étudié Molière autrement que dans ses rapports avec les astres de

(1) M. Saintsbury fut l'un des premiers à s'apercevoir de l'importance des « poetae minores », « those minor writers who give the key of a literature much more surely than the greater ones ». (*A History of Criticism... in Europe*, III, p. 442.)

la scène anglaise. Sans négliger ceux-ci, je me suis occupé aussi des humbles travailleurs : acteurs obscurs, traducteurs miséreux, dont le labeur ignoré a préparé la voie à Dryden et à ses successeurs. C'est que, si les auteurs comiques anglais ont tous plus ou moins imité Molière d'une manière directe, ils ont pu, tout aussi bien, étudier sur le vif, dans les théâtres de Londres et de Dublin, les adaptations primitives tentées par Flecknoe, Caryll, Betterton, Medbourne et d'autres dramaturges aujourd'hui ignorés. Quelle que soit leur infériorité littéraire, ces adaptations constituent des intermédiaires essentiels, au point de vue historique, entre le génie de Molière et la floraison de la comédie anglaise au XVIII[e] siècle. C'est à l'aide de ces traductions, souvent gauches, que les acteurs d'Outre-Manche ont créé à nouveau et transplanté dans le terroir britannique les types immortels de Tartufe et d'Harpagon. Rarement ces adaptations furent des améliorations; bien au contraire. Mais, pour saisir le fil de la continuité historique, il fallait s'arrêter à ces débuts modestes avec une attention minutieuse, ne négliger aucun détail de bibliographie ou d'histoire théâtrale, en un mot, refaire par ordre chronologique et avec une méthode patiente le travail sommairement tenté, il y a une vingtaine d'années, par Henri van Laun, dans le *Moliériste*.

La période qui fait l'objet de mon étude s'étend de 1660 à 1670 et comprend principalement les noms de Davenant, Etheredge, Dryden et Shadwell. Cette *période d'importation* précède et prépare la *période d'assimilation* dont la première comédie de Wycherley (1671) marque le début. Je me suis attaché à traiter l'époque des origines avec une patience et une prudence spéciales. En fausser l'impression risquait de rendre inintelligible toute l'évolution subséquente. Aussi ne me suis-je servi, autant que possible, que de renseignements puisés aux sources mêmes. La tâche me fut considérablement facilitée grâce aux admirables instruments de recherche dont dispose le British Museum. Voici donc un travail assez sec, mais, je l'espère, précis et complet et vide d'hypothèses risquées et d'amplifica-

tions. Chaque pièce y est étudiée avec le détail d'une monographie, mais au seul point de vue de l'influence de Molière. L'importance de chacune y est déterminée aussi exactement que possible, non pas seulement celle que nos contemporains pourraient y attacher, mais celle que leur attribua leur époque même et que les représentations, les éditions et les opinions de la critique contemporaine nous ont permis de mesurer.

J'ai donc cherché à réunir des informations documentaires : dates, chiffres, noms propres et citations, pouvant montrer quand et comment les œuvres de Molière ont débuté sur la scène anglaise, quels aspects nouveaux elles ont revêtus en passant la Manche, quel accueil elles ont reçu... En un mot, j'ai voulu reconstituer l'acte de naturalisation de Tartufe et d'Alceste sur le sol britannique.

Ce n'est pas là une méthode que l'on s'attendrait à voir appliquée dans un travail de ce genre. Mais, d'abord, sa sévérité même m'attirait. Quelle meilleure réponse à la méfiance qui accueille trop souvent, surtout en Angleterre, les études de littérature comparée, qu'un travail indemne de généralisations hasardées et nourri de petits faits significatifs comme les aimait Taine? Ensuite, cette méthode s'imposait pour la période traitée. Il fallait étudier Molière en Angleterre avant d'étudier l'Angleterre sous l'influence de Molière. Tel ouvrage récent [1] ne considère le problème que sous une seule face. L'auteur se demande : *Qu'est devenue la comédie anglaise sous l'influence de Molière ?* Il est une autre question qu'il faut envisager avant celle-là : *Qu'est devenue l'œuvre de Molière avant d'être absorbée par l'Angleterre?* C'est-à-dire : *Quel fut le procédé d'importation ?* Avant de modifier sérieusement la comédie anglaise, Molière a été modifié par elle jusqu'à ce qu'il fût devenu assimilable. Vers 1670, une tradition a déjà pris naissance. Les plagiaires des dix premières années forment une école, un ensemble cohé-

---

(1) Le livre de M. D. H. Miles dont je parlerai plus loin.

rent. Ils s'influencent déjà l'un l'autre. On retrouve des traces de pièces d'Etheredge dans celles de Sedley ; de pièces de Caryll dans celles de Shadwell. Après 1670, à commencer par la première comédie de Wycherley, des adaptateurs toujours plus nombreux pilleront Molière en suivant le choix et en répétant les modifications apportées par Etheredge, Dryden et Shadwell. Une fois les tendances de ce choix et de ces modifications reconnues, grâce à des observations minutieuses, on pourra — mais alors seulement — suivre l'influence de Molière, naturalisé Anglais, sur la comédie anglaise. Le problème alors change de face. L'influence, au lieu de venir du dehors, vient désormais en grande partie du dedans. Mais, dans les deux cas, me semble-t-il, le problème doit être traité *a posteriori*. Dans la préface de son deuxième volume d'*Essais* [1], M. Ch. Saroléa envisage les moyens d'arriver à le résoudre. Il en suggère deux. Mais je n'en crois pratiquable qu'un seul ; je crois l'autre, en tout cas, extrêmement dangereux. Le moyen qui consiste à s'appuyer sur une définition du caractère national des deux peuples pour en *déduire* la nature et la profondeur de l'influence exercée ou subie, je l'estime impratiquable, faute d'une pareille définition. Il en est, je sais bien, mais de très vagues. Et d'ailleurs, tant que nous n'aurons pas établi les faits matériels d'emprunts avec toute la rigueur possible, toute *déduction* sera prématurée. Commençons donc par faire appel au labeur exact et patient et par produire une histoire de l'influence de Molière en Angleterre, *empirique* dans sa méthode et permettant d'*induire* de l'examen des faits les lois qui les expliquent.

Quant au but final que poursuit l'étude des rapports de Molière avec l'étranger, il est encore bien lointain. Mais chaque contribution l'atteint partiellement. Chaque dissertation nouvelle,

---

[1] *Essais de littérature et de politique*. Bruxelles-Londres, 1906. Lire aussi dans ce volume un essai pénétrant sur *Le caractère anglais et le caractère français. Détermination qualitative et quantitative des influences réciproques entre la France et l'Angleterre.*

chaque article nouveau fait un peu mieux comprendre Molière; jette un peu plus de lumière sur les caractères français et anglais en faisant ressortir les différences qui les séparent; nous rapproche du moment où l'on pourra, en vue d'une histoire des idées au XVII[e] siècle, déterminer la dette de Molière envers ses prédécesseurs comme son crédit auprès de ses successeurs, en un mot, fixer le *bilan* de son œuvre dans la culture européenne.

Après avoir étudié Molière dans le texte de MM. Despois et Mesnard, il fallait se familiariser avec la littérature moliéresque. Il serait superflu d'en donner la nomenclature. Tout au plus pourrait-on mentionner les publications récentes de MM. Karl Mantzius (1), Eug. Rigal (2), Abel Lefranc (3), F. T. Marzials (4), H. C. Chatfield Taylor (5), G. Lafenestre (6), Max-J. Wolff (7), E. Wechssler (8), Brander Matthews (9) et Donnay (10).

Il n'est pas inutile de situer cette étude parmi les travaux similaires. Je ne cite que les études d'ensemble parues séparément. MM. Ehrhard et Wohlfeil se sont occupés de l'influence de Molière en Allemagne (11). M. Toldo s'est consacré à l'Italie (12). M. Kielski a étudié l'influence de Molière sur le développement

---

(1) *Molieretiden*. Köbenhavn, 1904. Traduit en français par M. Pellisson : *Molière, les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, Paris, 1908. Cf. *Revue de Belgique*, septembre 1909. — Traduit en anglais par M[lle] Louise von Cossel, ce volume fait maintenant partie d'une *History of Theatrical art*, par M. Mantzius. Londres, 1903..., en cours de publication.

(2) *Molière*. Paris, 1908, 2 vol. Cf. *Rev. d'hist. litt. de la France*, avril-juin 1909, pp. 399-400.

(3) *Rev. des cours et conférences*. 1906-1908.

(4) *Molière*. (Collection *Great Writers*), 1906.

(5) *Molière, a Biography*. New York, 1906.

(6) *Molière*. Paris, 1909. (*Collection des grands écrivains français*.)

(7) *Molière, der Dichter und sein Werk*. München, 1910.

(8) *Molière als Philosoph*. Marburg, 1910.

(9) *Molière. His Life and Works*. London, 1910.

(10) *Molière*. Paris [1911].

(11) Aug. Ehrhard, *Les comédies de Molière en Allemagne*. Paris, 1888. — P. Wohlfeil, *Die deutschen Molière-Uebersetzungen*. Progr. Frankfurt-a/M., 1904.

(12) Pietro Toldo, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*. Turin, 1910.

de la comédie polonaise (1). On voit qu'il reste encore beaucoup à faire. Dans des monographies, des articles, des chapitres de travaux plus généraux, le terrain a été exploré dans presque toutes les directions. M. van Loon a parlé des traductions de Molière en Hollande au XVII[e] siècle (2). MM. Cotarelo y Mori (3) et Vézinet (4) s'intéressent à Molière en Espagne. Pour d'autres études, je renvoie aux recueils bibliographiques de Betz et de Lanson. On y trouvera les titres d'études sur les rapports de Molière avec le Portugal (Sarran d'Allard), la Hongrie (Deutsch), la Russie (Achkinasi et de Blavières), la Pologne (Estreicher), la Finlande (W. S.) et le Danemark (Gourdault, Humberg, Laun, Legrelle).

En ce qui concerne l'Angleterre, il faut tenir compte du livre récent de M. Upham (5), qui a voulu embrasser d'un coup d'œil l'influence française en Angleterre avant 1660. Mais l'œuvre que M. Sidney Lee (6) vient de faire paraître montre bien que le sujet n'est pas épuisé. Il semble cependant préférable de s'en tenir encore aux études de moindre envergure (7). Bon nombre sont à faire. On peut déjà citer, pour la période postérieure à 1660, le travail de M. Mulert sur Corneille (8), celui de M[lle] Canfield sur Corneille et Racine (9), celui de M. Daniels

---

(1) B. Kielski, *O wpływie Moliera na rozwój komedyi polskiej*, 1907.

(2) H. E. van Loon, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de 17e eeuw.* s' Gravenhage, 1911.

(3) *Traductores Castellanos de Molière*, dans un volume de *Mélanges* offerts à M. Menendez y Pelayo. Madrid, 1899.

(4) *Molière, Florian et la littérature espagnole*, 1909.

(5) A. Horatio Upham, The French Influence in English Literature. New York. (*Columbia University Press*), 1908. Cf. *Anglia, Beiblatt.* 1909, pp. 234-240; *Rev. d'hist. litt. de la France*, oct.-déc. 1908.

(6) The French Renaissance in England. Oxford (*Clarendon Press*), 1910.

(7) Des études plus ambitieuses encore, comme celle de M. F. G. Tucker (*The foreign debt of English literature*, London 1907), peuvent être utiles, mais sont certainement prématurées.

(8) Pierre Corneille auf der englischen Bühne. (*Münchener Beiträge zur englischen und romanischen Philologie*, Hft. 18, 1900.)

(9) Dorothea F. Canfield, Corneille and Racine in England. (*Diss.* New York, 1904.)

sur Saint-Evremond (1) et celui de M. Churton Collins sur Voltaire, Montesquieu et Rousseau (2).

L'étude de Molière en Angleterre date de la fin du XVII[e] siècle. Gérard Langbaine (3), le premier, mentionna des emprunts faits à Molière par des auteurs anglais. En 1719, Giles Jacob en dressa une liste (4). Vers 1880, Henri van Laun publia, dans le *Moliériste* (5), un article sur Molière en Angleterre, qui a fait les frais de presque toutes les études subséquentes sur ce sujet. Les pages étincelantes de Taine sont aussi originales que fausses ; mais les observations pleines de bon sens de M. Ward, tel chapitre dans l'excellent ouvrage de M. Charlanne ou dans l'essai bibliographique de M. Harvey Jellie, s'appuient presque exclusivement sur l'article de M. van Laun. J'hésite à citer l'ouvrage de M. Mahrenholtz (6), qui contient un chapitre sur Molière à l'étranger. Ce livre fourmille d'erreurs. Quant aux études sur *Molière en Angleterre*, de M. Claas Humbert, qui depuis des années encombrent les recueils bibliographiques de leurs titres grotesques, ce sont des compilations sommaires d'opinions d'auteurs anglais modernes sur Molière. Une thèse de Rennes, par M. W. Mosely Kerby, examine l'influence de Molière en Angleterre de 1660 à 1715, en 121 pages petit in-8°. La lecture en est agréable. Mais, devant certains chapitres que je signalerai à l'occasion, on ne peut s'empêcher de mettre en doute la *connaissance de première main* que revendique l'auteur. Il est regrettable aussi que M. Kerby s'occupe tant de

---

(1) W. M. Daniels, *Saint-Evremond en Angleterre*. Versailles, 1907.

(2) John C. Collins, *Voltaire, Montesquieu and Rousseau in England*. London. 1908. — Les articles de M. G. Lambin, parus dans le *Bulletin du bibliophile* (15 sept.-15 oct., 15 déc. 1909; 15 janv. 1910) sur les rapports de Bossuet avec l'Angleterre constituent une étude très intéressante et assez complète.

(3) Dans son *Account of the English Dramatick Poets*. Voir l'appendice bibliographique.

(4) *Poetical Register*, pp. 292-295.

(5) 1880, août, pp. 143 et suiv.; nov., pp. 235 et suiv.; 1881, janv., pp. 303 et suiv.; mai, pp. 52 et suiv.; août, pp. 137 et suiv.

(6) *Molière 's Leben und Werke*. Heilbronn, 1881.

questions étrangères au sujet, telles que l'introduction d'actrices sur la scène ou l'emploi de décors par Davenant. Mais — et ceci est plus grave — l'auteur ne mentionne que sept sur douze des pièces que nous allons bientôt examiner et ne leur consacre en tout que seize pages. Il expédie en trente lignes la toute première traduction anglaise d'une pièce de Molière. D'ailleurs, le seul fait que l'auteur cite, parmi ses sources critiques, l'essai du romancier Kingsley, intitulé *Plays and Puritans* (Londres, 1889), suffirait à prouver que le travail n'est pas des plus scientifiques.

Enfin, dans un récent ouvrage, M. D. H. Miles étudie la période de 1660 à 1700. Il s'est imposé la tâche : *moins de déterminer des cas particuliers d'emprunts au maître français que d'étudier les traits saillants de son influence sur l'art et les conceptions de la période* (1). Il a produit une étude brillante, originale, mais d'allure un peu vulgarisatrice. J'ai signalé, en rendant compte de l'ouvrage (2), en quoi le plan et la méthode de l'auteur me semblent donner prise à la critique, et combien il fallait regretter que M. Miles eût méconnu l'influence de Shadwell, le meilleur disciple de Ben Jonson. Il lui substitue Wycherley, qui appartient notoirement à un groupe autre que celui des *importateurs*. J'ai relevé les inexactitudes de l'ouvrage en même temps que j'en faisais ressortir les très réels mérites. J'espère pouvoir, dans les pages qui suivent, montrer combien les conclusions, évidemment bien plus générales, de M. Kerby et de M. Miles pourront être modifiées par une étude exacte et minutieuse des dix premières années.

---

(1) Préface.

(2) *Bulletin bibliographique et pédagogique du Musée belge*, 15 juin-15 juillet 1911 pp. 273-280.

# MOLIÈRE EN ANGLETERRE

## 1660-1670

### CHAPITRE PREMIER.

#### L'Angleterre vers 1660.

I. — *Caractères généraux.*

En 1660, la dynastie des Stuart rentrait en Angleterre. La guerre civile avait éclaté en 1642 et dès le 2 septembre de cette année, la main de Cromwell avait pesé lourdement sur le théâtre anglais. Las d'être traqués par les Puritains, certains acteurs vaguaient sur le continent. D'autres, restés en Angleterre, vivaient miséreux et sordides, guettant le hasard qui leur permettrait de tromper la vigilance des autorités ou de faire la collecte après la représentation privée de quelque « masque » dans la maison d'un grand seigneur. Après 1648, même ces ressources précaires s'évanouirent. L'un s'établit aubergiste, un autre se fit montreur de marionnettes ; la populace absorba le reste. En 1653, Cromwell fut protecteur. Cinq ans après, il transmit sa dignité à son fils Richard qui la trouva trop lourde et bientôt s'en déchargea. En 1660 enfin, le général Monk, occupant Londres avec son armée, tint le sort du pays entre ses mains. Il se

décida en faveur de la royauté. Quelques semaines plus tard, Charles II quittait la France et débarquait à Douvres.

Samuel Pepys, dans son journal, et Chappuzeau (1), dans son *Europe vivante*, ont décrit le retour de ce *joyeux monarque*. Mais aucun d'eux n'a vu que ce retour était une seconde conquête. Déjà avant la guerre civile, l'influence française, prenant le dessus sur l'influence italienne, avait communiqué à la littérature anglaise certains de ses caractères (2). Nous savons que, tout en étant plus faible sur la scène que dans la poésie lyrique ou dans la philosophie, cette influence avait déjà déposé certains germes dans la littérature dramatique. Les dix-huit ans *sans gâteaux et sans bière*, de 1642 à 1660, ne purent les empêcher de se développer. Le théâtre anglais se révéla doué d'une vitalité extraordinaire. Car, malgré tout, quelques pièces furent jouées, d'autres, plus nombreuses, imprimées. Mais si le goût dramatique du public était resté vivace et avait trouvé à se satisfaire, de temps à autre, malgré les sévérités de la morale puritaine, il n'en était pas de même de la tradition dramatique. Peu s'en fallait que celle-ci n'eût disparu. En effet, ne l'oublions pas, la tradition dramatique est peut-être moins l'œuvre de l'auteur que celle du public. Or, de 1642 à 1660, le public disparaît. La Restauration aura pendant quelques années un public tout nouveau, presque exclusivement composé d'Anglais francisés. Il ne peut être question de continuité entre ce public, même nationalisé, et le public d'avant la guerre civile. Il est vrai que la tradition théâtrale, la tradition de la scène et des coulisses, fut mieux gardée, témoin Betterton jouant des rôles de Shakespeare sur les indications d'un collègue qui avait connu l'auteur. Mais elle ne fut jamais assez puissante pour renouer les fils brisés de la tradition dramatique.

---

(1) Voir, sur cet esprit curieux, auquel nous emprunterons plus d'une remarque, F. Meinel, Samuel Chappuzeau, 1625-1701. (*Diss.* Leipzig.)

(2) Cf. Upham et Sydney Lee.

La plupart des dramaturges que la guerre civile n'avait pas chassés d'Angleterre étaient morts avant 1660. Trop faiblement conscients de la tradition dramatique, les survivants en furent réduits à emprunter à l'étranger leur inspiration et leur méthode. Ceux qui, aux premiers grondements de l'orage, s'étaient réfugiés en France avaient pu étudier l'art dramatique du grand siècle, lire les *examens* pénétrants de Corneille et les merveilleuses préfaces de Molière, peut-être même s'inspirer de sa vie qui fut toujours un admirable enseignement pratique. Des disciples ainsi munis n'eurent aucune peine à entraîner à leur suite les dramaturges restés en Angleterre et affaiblis par vingt années de solitude morale. D'ailleurs, il y avait intérêt à les suivre, car la Cour seule protégeait les acteurs, et cette Cour, sous un roi revenant d'un long exil en France, était profondément francisée. Les désirs d'un public de courtisans faisaient loi. Ce public étant très restreint, dix à quinze représentations épuisaient le succès des pièces les mieux reçues (1). Il fallait donc non seulement produire, mais produire vite et beaucoup. Avec une hâte fébrile, on se mit à traduire de l'italien, de l'espagnol, mais surtout du français. Le théâtre comique de la France devint pour les dramaturges anglais ce *livre de lieux communs dramatiques* dont parle Bayes dans *The Rehearsal*, et qui permettait de compiler une pièce en moins de temps qu'il n'en faut pour la lire! D'ailleurs, quels trésors comiques la France offrait à ses parents pauvres ! C'étaient les œuvres de Desmarets, D'Ouville, Gillet de la Tessonnerie, Scarron, Boisrobert; c'étaient Thomas Corneille, Quinault, Cyrano et Tristan et ... Molière. Des mains avides y grapillèrent. Le système que M. Ward qualifie d'un délicieux euphémisme *literary conveyance*, fut appliqué sans vergogne jusque bien avant dans le XVIII[e] siècle.

Ce mouvement allait profondément ébranler les conceptions morales de tout le peuple anglais. Car il ne faut pas oublier

(1) Cf. Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 37.

que, si la Cour régla les tendances de l'art dramatique, ce ne fut que dans les toutes premières années. Bientôt le pays tout entier s'y intéressa et en refit une des expressions de sa vie nationale.

Essayons d'en dégager les caractéristiques. Ne croyons sur parole ni Macaulay (1), ni Taine (2), ni Lamb (3). Le premier a écrit un brillant chapitre de roman; le second a sacrifié la vérité à son système ; le dernier a essayé d'expliquer par un sophisme une époque qui n'a rien d'obscur pour un observateur impartial. Nous manquons de guide sûr, Gardiner, l'historien dont on pouvait attendre une œuvre définitive sur cette période, étant mort avant d'avoir achevé sa tâche. Essayons cependant de dégager les principales tendances de l'époque.

La première impression d'un étranger venu à Londres en 1660 devait être celle d'une confusion extrême. Le pays ne s'habituait pas au changement soudain de régime. *Croyez-moi, ie ne suis pas bien sûr de me trouver en Angleterre*, écrivait un Français, *je crois rêver* (4). Deux tendances nettement définies se manifestent bientôt. Rien ne le montre mieux que le journal de ce bavard charmant que fut Samuel Pepys (5). Nul livre ne justifie aussi bien le regret exprimé par Fitzgerald de ne pas posséder plus de biographies de gens obscurs. On y distingue, dès les premières pages, les caractéristiques de son temps : la soif de jouissances et la curiosité. On a tant parlé des excès de la Restauration anglaise qu'il est inutile d'y revenir ici. Disons pourtant qu'on les a beaucoup exagérés, même dans les livres

---

(1) Dans son *Histoire d'Angleterre*, chap. III, et surtout dans l'essai qu'il écrivit en janvier 1841 à propos de l'édition Leigh Hunt des œuvres de Wycherley, Congreve, Vanbrugh et Farquhar.

(2) *Histoire de la litt. anglaise.*

(3) *On the artificial comedy of the last century.*

(4) Lettre d'un Français établi à Londres à un certain M. Gouquelineau, à Paris. (*Calendar of State Papers*, May 1/11, 1660.)

(5) Percy Lubbock, *Samuel Pepys*, 1909. Série *Literary Lives*. — E. H. Moorhouse, *Samuel Pepys, administrator, observer, gossip*. London, 1909.

les plus récents (1), et que, en tout cas, on aurait tort de les croire beaucoup plus grands que ceux de la Cour française à la même époque. Quant à la curiosité, elle se manifesta d'abord chez les riches et les désœuvrés qui remirent en honneur la *virtú* de la Renaissance. Si beaucoup devinrent simplement des collectionneurs de bric-à-brac et des adeptes de théories fantaisistes, quelques-uns furent de véritables savants (2). Ils se groupèrent et formèrent l'embryon de la *Royal Society* qui fut constituée et reconnue officiellement le 22 avril 1663. Ils peuvent revendiquer Newton et Gregory comme deux des leurs. A l'origine, ne l'oublions pas, leur curiosité s'étendait à la littérature (3). Ils ont joué, dans les premières années de leur existence, un rôle analogue à celui de l'Hôtel de Rambouillet en France. Là, Molière avait eu la chance de trouver, dès ses premières tentatives, un public « ouvert », un public *aux idées vivantes et aux perceptions rapides* (4), préparé par l'influence de l'Hôtel de Rambouillet et prêt à recevoir la loi des quarante Immortels. En Angleterre, la *Royal Society*, avant de devenir exclusivement scientifique comme elle l'est aujourd'hui, donna au public anglais un commencement d'unité. Elle le mit, en effet, pendant quelques années, en face d'une autorité législative qu'il devait ou reconnaître ou rejeter. Si cette situation s'était prolongée, il est possible qu'un public véritable, appréciant et payant ses auteurs, n'eût pas tardé

---

(1) A. C. A. Brett, *Charles II and his Court*, 1910; cf. *Athenæum*, 18 février 1911, p. 187. — Dorothy Senior, *The gay King : Charles II ; his court and times*. London, 1911. — H. Forneron, *Lettres de Louise de Kéroualle*, Paris, 1886; traduit en français, Londres, 1887; à partir de la 5e édition, le titre devint : *The Court of Charles II*. London, 1897. — C. Grant, *Brittany to Whitehall. Life of Louise Renée de Kéroualle*. London, 1909.

(2) M. Norman Pearson a récemment publié dans *The Nineteenth Century and After*, nov. 1909, une amusante étude sur les *Virtuosi*. Un des plus intéressants d'entre eux, Sir Kenelm Digby, semble jouir d'un regain de popularité. Cf. notamment Anne Macdonell, *The Closet of Sir Kenelm Digby. Kt. opened*. London, 1910.

(3) Gosse, *Modern. Engl. Lit.*, pp. 173-174.

(4) Meredith, *Essay on comedy*.

à se former. Ce ne fut pas le cas (1). La *Royal Society*, née de l'une des deux tendances caractéristiques de la Restauration anglaise, n'en a pas moins à son actif le seul effort de centralisation littéraire du siècle.

A la rigueur, les deux tendances que nous venons de faire ressortir suffiraient à nous faire comprendre suffisamment la vie anglaise après 1660. Il n'est pas superflu pourtant de se mettre en garde contre certaines formules stéréotypées, généralement admises sans contestation. A en croire certains critiques, la Restauration serait une époque de contrastes violents (2). Il y avait, dit-on, un abîme entre le roi et son peuple; entre la Cour et la Ville. Répondons que le roi revenait francisé, soit; mais qu'il n'avait point perdu la faculté de comprendre profondément son peuple. Il le montre en maintenant sa situation malgré de grands excès, grâce à une habileté extraordinaire que bien peu jusqu'ici ont consenti à lui reconnaître. La Cour, d'autre part, affirme-t-on, était un petit monde à part. Il est vrai; mais on a beaucoup exagéré la distance qui le séparait de la ville (3). On insiste : La Cour était très corrompue. Mais le peuple l'était aussi. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les chansons des rues de l'époque (4).

Il résulte de ces considérations, forcément sommaires, qu'on ne peut appeler la littérature de la Restauration une littérature de classe (5). Elle dut beaucoup à la noblesse, mais le nombre de pièces héroïques et politiques qui sont l'expression directe de celle-ci est loin d'être élevé en comparaison des autres.

---

(1) Cf. A. Beljame, *Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII^e siècle.*

(2) Cf. Saintsbury, *Dryden*, p. 185. — Arber, *Term-Catalogues*, t. I, p. xv.

(3) Comparez, par exemple, les conclusions de Courthope, t. III, chap. XV, et Beljame, *op. cit.*, avec celles de Saintsbury, *Dryden*, p. 24, et Pepys, *Diary*, Jan. 1, 1668.

(4) Notamment les fameuses *Roxburghe ballads*, qui sont conservées au British Museum.

(5) Ainsi M. Ward, t. III, p. 299.

Il faut pourtant, dans notre étude, tenir compte de certaines oppositions entre la Cour et le peuple, oppositions réelles, mais loin d'être insurmontables ou insurmontées. D'abord, la Cour ne se contentait pas de vivre en dépit de la morale : elle s'était, par un dernier raffinement, élaboré une philosophie justificative dont l'œuvre de Hobbes formait la base (1).

Ensuite, la tradition littéraire s'était moins bien conservée à la Cour que dans le peuple. Les ducs de Roscommon et de Buckingham, Lord Lansdowne et ses campagnons furent des néo-classicistes, nourris surtout des littératures anciennes, tandis que Dryden, le plus grand bourgeois de son siècle, se rattacha à la tradition romantique issue de Spenser et de Shakespeare.

D'ailleurs, on ne peut trouver aucun rapport entre des poètes comme Carew, contemporain de Charles I, et Sedley, Mulgrave, Dorset ou Rochester sous Charles II, bien qu'ils soient tous licencieux. Par contre, la grossièreté bourgeoise de Shadwell a sa source directe dans l'œuvre de Ben Jonson. Il est, enfin, certains cas où il faut envisager une troisième opposition : c'est que le roi était, au fond, catholique, tandis que le peuple était profondément pénétré de l'esprit protestant.

## 2. — *Les rapports sociaux entre l'Angleterre et la France.*

Nous possédons déjà quantité de documents, d'anecdotes, de petits faits significatifs, tendant à montrer l'étendue de l'influence française sur le XVII[e] siècle anglais (2). En voici pourtant quelques autres encore.

Lorsqu'un beau soir d'été, Dryden, Buckhurst, Sedley et Sir Robert Howard, mollement balancés sur les eaux argentées de

---

(1) Cf. Tönnier, *Hobbes' Leben und Werke*, Stuttgart, 1896, et Ch. Lyon, *La Philosophie de Hobbes*, Paris, 1893.

(2) Cf. Charlanne.

la Tamise, eurent achevé un entretien dont Dryden allait faire un essai célèbre (1), ils abordèrent à Somerset Stairs, au beau milieu d'une *foule de Français, dansant joyeusement au grand air* (2). Les Français étaient, en effet, très nombreux à Londres à cette époque. En 1667, on put proposer de lever parmi eux un corps d'armée (3). L'année suivante, on en compta dix-huit mille dans les seules paroisses de Saint-Gilles et de Saint-Martin (4). En 1670, les apprentis, qui n'avaient guère perdu de leur turbulence depuis le temps de Shakespeare, crurent devoir protester, par un soulèvement général, contre cette invasion de Français (5). C'est que ceux-ci faisaient fortune en Angleterre. Cosme III de Médicis, qui visita le pays en 1669, en témoigne explicitement (6). D'ailleurs, la mère du roi était Française ; Français aussi ses musiciens et leurs directeurs, son jardinier, ses cuisiniers (7). On pouvait dîner dans des restaurants français et faire ses dévotions dans une église française (8). Un journal rédigé en français, *Les Nouvelles ordinaires de Londres*, fondé en 1650, atteignait, en 1663, son 567e numéro et vécut probablement jusqu'en 1665 (9). En 1668, on imprimait, en français, la *Gazette de Londres* (10). Henry Muddiman, le journaliste le plus en vue de l'époque, parlait français et avait des correspondants

---

(1) *Essay of dramatic poesy.*

(2) Dryden, *Essais*, édit. Ker, t. I, p. 108.

(3) *Cal. of State Pap. Domestic Series*, Car. II, 230, n° 126.

(4) *Ibid.*, May 22, 1668.

(5) *Ibid.*, 1670.

(6) Cf. Magalotti, *Travels of Cosmo the Third*, p. 398. Lire, au sujet des voyages de ce prince, l'étude du Prof^r P. J. Blok : *Studien op het gebied der geschiedenis*. Groningen, 1903, pp. 188-206.

(7) Cf. *Cal. of State Pap Dom. Ser.*, July 23, 1663 ; Ward, t. III, p. 383, note 1 ; *Term Cat.*, t. I, p. 26 (André Rollet) ; *Cal. of State Pap.*, Aug. 10, 1666.

(8) *Cal. of State Pap.*, 1669, et Pepys, *Diary*, Sept. 28, 1662 ; Jan. 19, 1660 ; May 12, 1667.

(9) Cf. Williams, *Hist. of Engl. Journalism*, p. 136.

(10) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, 1668.

en Belgique et en France [1]. A cette époque, c'était la France qui fournissait l'Angleterre de jeux et de passe-temps et qui régnait sur les modes masculines autant et plus que sur les modes féminines. La chose alla si loin qu'un jour le roi, *afin d'éviter pareille vanité*, décida de revêtir une veste qui ne serait pas à la mode de France [2] ! Rien n'était mieux porté que de parler français ou, du moins, d'en mêler quelques mots à la conversation. Butler affectionnait déjà l'emploi de mots français. Dryden y recourut bien davantage [3]. Ceux qui donnaient le ton à la haute société anglaise avaient, presque tous, séjourné en France. Une liste complète serait trop longue. Sans oublier le roi, ne citons que Waller, Denham, Cowley, Davenant, Hobbes, Killegrew, Fanshawe, Pepys, Evelyn [4], Roscommon, Rochester, Newcastle, Buckingham et bien d'autres encore, moins connus comme littérateurs. N'oublions pas que, dès 1662, il fut possible à Saint-Evremond de trouver en Angleterre une seconde patrie et d'y acquérir une influence littéraire considérable [5]. D'autre part, des Anglais établis en France correspondaient activement avec leurs amis d'Angleterre [6]. Le mouvement de voyageurs entre les deux pays était intense pour l'époque. Un des plus spirituels écrivains français du moment, Antoine Hamilton, était Écossais. Le roi de France avait une garde de huit cents Écossais que Charles II rappela en 1666. De 1663 à 1666, des savants, comme Wray et Willoughby, parcouraient la France. Des maîtres à danser français, établis à Londres, se rendaient

---

(1) Williams, p. 137.

(2) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, Oct. 11, 1666.

(3) Cf. A. Beljame, *Quae e Gallicis verbis in Anglicam linguam Johannes Dryden introduxerit*. Paris, 1881.

(4) La *Société des bibliophiles français* a publié, en 1873, des *Extraits des ouvrages d'Evelyn relatifs à ses voyages en France de 1648 à 1661*.

(5) Cf. Spingarn, *Critical Essays*, t. I, p. xcvii, et W. M. Daniels, *Saint-Evremond en Angleterre*.

(6) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, Jan. 8, 1668.

régulièrement à Paris (1). Des chanteurs français, généralement des eunuques (2), ainsi que des danseurs français (3), constituaient les numéros à succès des théâtres du temps.

### 3. — *Les rapports littéraires entre l'Angleterre et la France.*

Si les Français occupaient une aussi large place dans la vie sociale anglaise, il devait en être de même sur la scène. Et, de fait, des acteurs comme Angel se faisaient une spécialité des rôles des Français, presque toujours ridicules (4). Déjà dans *The Merchant of Venice* — par la bouche de Portia — et dans *The Merry Wives of Windsor* — dans la personne du Dr Caius — Shakespeare avait ridiculisé les Français. En 1640, Henry Glapthorne fit de même dans *The Ladies' Priviledge*. Enfin, depuis *The Playhouse to be let*, de Davenant (1663 ?), jusqu'à nos jours, des générations d'acteurs comiques ont continué à travestir le français d'après des règles bientôt devenues traditionnelles. Des divertissements français avaient conquis la Cour depuis longtemps. Dès 1635, les dames de la Cour anglaise représentaient une pièce française. Le 16 décembre 1661, Evelyn, grave et compassé, dut assister à une représentation du même genre (5). Des acteurs français qui jouèrent à Londres, le 17 février 1634-1635, reçurent, le 5 mai 1635, la permission de se faire bâtir un théâtre. Ils ne purent en profiter et l'on n'en revit qu'en 1663. Le 25 août de cette année, ils furent autorisés à traverser la Manche avec leurs décors (6).

---

(1) Flecknoe, *Aenigmatical Characters*, éd. 1665, p. 85.

(2) *Cal. of State Pap.*, June, 7, 1664; Pepys, *Diary*, 1668, passim; *Historia Histrionica*, éd. Dodsley-Hazlitt, p. 407.

(3) Gildon, *Life of Betterton*, 1710, p. 155.

(4) Doran, *Annals of the Stage*, t. I, p. 70.

(5) Evelyn, *Diary*, 16 déc. 1661; Chapman, *Theatrical Entertainments*.

(6) *Cal. of State Pap., Dom. Ser.*, Aug. 25, 1663.

Des livres français se répandaient en Angleterre de mille façons différentes. Un musicien voyageur pouvait en rapporter de France [1], un particulier en envoyer, spontanément, à un ami [2] ou les lui procurer sur demande [3]. Voici Saint-Evremond qui, vers 1668, demande au comte de Lionne, le neveu du ministre, de lui envoyer l'*Attila*, de Corneille, avec quelques pièces de Molière [4]. Il a dû emporter en Angleterre ces pièces qu'il réclamait du fond de la Hollande. Il n'aura trouvé aucune difficulté à le faire, car rien n'arrêtait sur les frontières les livres dépourvus de caractère politique ou religieux [5]. On pourra déduire de l'exemple de Sir Kenelm Digby, qui mourut à Paris en 1655 et dont la bibliothèque dévolue au roi, en vertu du droit d'aubaine, fut vendue en cette ville, combien l'histoire des bibliothèques françaises se confond avec celle des bibliothèques anglaises [6].

En 1666-1667, Charles II avait concédé à la Compagnie des libraires (*Stationers' Company*), pour une durée de trente et un ans, le privilège d'imprimer, entre autres, des comédies françaises, par quoi l'on entendait, très probablement, des imitations de comédies françaises [7]. La même année, Dryden déclarait qu'il avait *apporté, des théâtres de France et d'Angleterre, les règles les plus précises pour écrire une pièce* [8]. Ces théâtres de France jouissaient en Angleterre d'une considération toute spéciale. Davenant refusait d'employer en dehors de la saison les emprunts qu'il leur faisait, les estimant *trop précieux pour de la marchandise de vacances* [9].

---

(1) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, Oct. 19, 1668

(2) *Ibid.*, March 17, 1661.

(3) *Ibid.*, Car. II, n° 156.

(4) Saint-Evremond, *Œuvres Meslées*, t. I.

(5) Cf. Griselle, dans le *Bulletin du bibliophile*, 15 mai 1899, pp. 228-235.

(6) L. Delisle, *Sir Kenelm Digby et les anciens rapports des bibliothèques françaises avec la Grande-Bretagne.*

(7) *Cal. of State Pap., Dom. Ser.*, 1666-1667, p. 412.

(8) Prologue de *Secret Love or, The Maiden Queen.*

(9) *The Playhouse to be let.*

Avant 1660, Sir William Lower avait déjà traduit deux pièces de Corneille. Sept autres adaptations de pièces de Corneille nous sont parvenues. En 1714, le public anglais connaissait six pièces de Racine. Rabelais et Montaigne, Bossuet et Fénelon, Voiture, Descartes et Pascal, La Bruyère et La Rochefoucauld obtiennent rapidement droit de cité. Mais Corneille, *le plus judicieux des poètes français* (1), emporte la palme. Des Anglais estiment faire honneur à Ben Jonson en l'appelant le Corneille anglais (2). Quant à Molière, il n'est guère l'objet de louanges aussi directes. On semble même le mépriser un peu. On ne l'en pille pas moins En effet, entre 1660 et 1670, douze pièces anglaises témoignent de l'influence profonde qu'il exerça. Et pourtant Dryden est le seul qui, frappé de le voir écrire en prose certaines de ses pièces, le mentionne autrement que dans une préface. La raison en est simple : on imita Molière pour son art à faire jaillir le comique des situations les plus rebattues; pour ses caractères à formules peu compliquées et néanmoins complets, souples et profondément vrais; pour ses mots qui passaient la rampe sans perdre leur force ou leur couleur. On imita l'acteur expérimenté qu'il y avait chez lui sous le dramaturge, on s'inspira de son habileté d'homme de théâtre, rompu au métier dramatique. Mais rien de plus. Qui donc se fût mis en tête de prendre autrement au sérieux un confrère de Tabarin; de chercher des principes dans son œuvre, une philosophie dans ses pirouettes, une théorie de la critique dans ces farces qui s'appelaient *Les Femmes savantes*, *Les Précieuses ridicules*, *La Critique de l'École des femmes?* Il eût été bien téméraire vraiment à l'auteur de la *Jalousie du Barbouillé* de prétendre aux égards dûs à l'auteur des *Examens*.

N'oublions donc pas que c'est un Molière partiellement méconnu que nous étudierons, mais ne perdons pas non plus de

---

(1) Dryden, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 93.

(2) Voir une lettre très intéressante de Saint-Evremond à Corneille, *OEuvres Meslées*. Londres, 1705, t. I, pp. 421-422; dans l'éd. Giraud, t. II, p. 314.

vue qu'il a été imité, non pas par snobisme littéraire ou par hasard, mais bien par nécessité. Et l'on peut croire que, dans ces conditions, choisir son œuvre pour l'imiter, c'était vraiment le plus sincère des hommages. On pouvait espérer qu'après une période d'imitation le théâtre anglais se ressaisirait, reprendrait conscience de sa tradition et qu'alors Molière serait rejeté comme étant devenu inutile. Le théâtre se ranima, en effet. Déjà en 1668 (1), Dryden prouvait l'existence d'un élément original sur la scène anglaise du temps. Mais, néanmoins, Molière continua à trouver adaptateurs et traducteurs, plus zélés que jamais.

C'est que la renaissance de la tradition ne pouvait qu'augmenter son influence. Il avait pris corps avec la tradition. En effet, vers 1665, il y a dans le théâtre anglais deux tendances se marquant, l'une dans la pensée, l'autre dans l'expression. L'idéal de pensée était rationaliste; l'idéal d'expression était classique (2). Ces deux tendances trouvèrent à se satisfaire par l'imitation de Molière, d'une part, de Corneille, de l'autre. Dans cette période encore pleine de faiblesse, le culte de l'expression devait, d'abord, prendre le pas sur la préoccupation de la pensée. On trouva chez Corneille les antiques qualités d'ordre, de mesure, de majesté d'expression et pour un quart de siècle Corneille devint le dictateur du théâtre anglais. Dictateur lointain, pourtant, trop distant, plus admiré et plus souvent cité que lu et, en tout cas, beaucoup moins imité que Molière. Car avec Molière on se découvrait une affinité profonde et pas seulement extérieure. On reconnaissait chez lui une conception de la vie semblable à celle de Ben Jonson. Il serait oiseux de refaire le parallèle, tant de fois tracé, entre les deux dramaturges (3). Je

---

(1) Dans l'*Essay of Dram. Poesy*, c'est-à-dire peut-être plus tôt, puisque cet essai fut commencé en 1663.

(2) Cf. Hamelius, *Die Kritik in der englischen Litteratur*.

(3) Les affinités de Molière avec Shakespeare et Ben Jonson ont fait l'objet de nombreuses études. Citons : H. Witte, *Shakespeare und Molière*. Wiesbaden, 1881; J. Bouchier, Molière, Bacon, Shakespeare. (*Notes and Queries*, Nov. 13, 1886); P. Stapfer, *Molière et Shakespeare*. Paris, 1887; C. Coquelin, Molière et Shake-

me contente d'attirer l'attention sur l'*immobilité* des caractères dans Molière. Ces caractères sont des *vertus* ou des *vices*. Ce sont, comme les personnages de Ben Jonson, des pantins. La différence c'est que ce sont des pantins merveilleux, qui savent faire tant de gestes, accomplir des mouvements si divers, qu'on les croit vivants. Remarquons, pour finir, que Molière et Ben Jonson ont un ancêtre commun. Pierre de Larrivey précéda Molière dans l'emploi de la prose sur la scène comique et lui fournit un modèle pour l'*École des maris*. Ben Jonson, d'autre part, reprit à Larrivey l'ambition de peindre des « humours » (1). Ben Jonson, comme Molière, appelait bon ce qui était raisonnable au point de vue familial, national, social en définitive. On le voyait aussi établir ses principes moraux, non sur un idéal arbitrairement imaginé, mais sur une comparaison patiente de l'individu avec son milieu.

Ceci nous expliquera comment Molière, grâce à une affinité partielle avec la tradition dramatique anglaise, établit son règne Outre-Manche sur une base inébranlable; comment le public anglais s'en aperçut bien vite, le reconnut pour un des siens et l'adopta d'emblée.

---

speare (*Century Mag.*, oct. 1889); R. Prölsz, Shakespeare und Molière (*Alg. litt. Correspondenz*, II, n° 12); E. Leser, On the relation of Ben Jonson's « Epicœne » to Molière's « Médecin malgré lui » and « Femmes savantes » (*Mod. Lang. Notes*, VII, 1892); J. Claretie, Shakespeare et Molière (*Fortnightly Rev.*, LXVI, août 1899); H. Stanger, Ben Jonson und Molière (*Stud. zur vergl. Lit.*, III, 2, 1903); F. Samter, Ben Jonson und Molière. Eine Parallele (*Diss.*, Bern, 1903).

(1) Cf. Sydney Lee, *The French Renaissance in England*, pp. 411-412.

## CHAPITRE II.

### The Playhouse to be let [1],

par Sir William Davenant.

Le premier traducteur de Molière fut, s'il faut en croire la tradition [2], un fils naturel de Shakespeare. Sir William Davenant était *poète lauréat* et directeur du théâtre de *Drury Lane*, lorsque, un peu avant la guerre civile, en 1640, il crut bon de se retirer en France. Il revint pourtant pour combattre et conquit son titre de noblesse au siège de Gloucester, après quoi il retourna à Versailles. Il trouva au Louvre des protecteurs et des loisirs et put y écrire à l'aise les deux premiers livres de son poème épique *Gondibert* [3]. Il put aussi étudier de près le théâtre français du temps. Rentré en Angleterre, il obtint, par lettres patentes, l'autorisation d'ouvrir un théâtre et s'établit, au printemps de 1662, dans la salle de *Lincoln's Inn Fields*, comme directeur de la *Compagnie du duc d'York*. L'apprentissage qu'il avait fait en France allait porter ses fruits. Il avait lu et peut-être vu jouer du Scarron, et le voici qui remanie *Jodelet* et l'*Héritier ridicule* pour en faire sa pièce : *The Man's the Master*, dont le titre, au surplus, rappelle *Crispin rival de son maître* [4]. Il est peu probable qu'il ait vu jouer Molière, car de 1650 à 1652 il était prisonnier au Château de Cowes, dans l'île de Wight, et en 1656 il avait déjà réussi, à force d'ingéniosité et d'intrigues, à faire jouer son *First Day's Entertainment at Rutland House*.

---

(1) Ne pas confondre avec *A Playhouse to be let*, opéra tragi-comique par *un gentleman, anciennement de Trinity College, Cambridge*, et représenté au théâtre de *Covent Garden* en 1733.

(2) Cf Oldys, *Memoirs*. Londres, 1862.

(3) Cf. Whincop, *List*, pp. 105-106; Cibber, *Lives*, t. II, p. 72.

(4) Voyez, sur les rapports entre *The Man's the Master* et *Jodelet*, la thèse de M. Schmerbach. Halle, 1900.

Ce divertissement fut la première pièce représentée, avec autorisation, après 1642. N'oublions pas que l'homme qui sut rendre cette représentation possible et qui réussit ensuite à obtenir de Cromwell la permission de jouer *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1) et *The History of Sir Francis Drake* (2) avait fait preuve d'un grand esprit d'initiative. Il avait su flatter le Protecteur par le choix de sujets antiespagnols, c'est-à-dire protestants et patriotiques. Il avait su conquérir le public en satisfaisant son goût des aventures et d'une mise en scène sensationnelle (3). Davenant comprenait donc son temps et savait s'y adapter. Cette conclusion est importante ; elle permet d'affirmer que la façon dont il a présenté Molière au public anglais était la bonne. On peut, en effet, trouver humiliant que Davenant ait précisément choisi une farce de Molière, farce un peu longuette et d'une complication italienne, en un mot *Sganarelle*. C'est qu'il connaissait son public. Et d'ailleurs, l'un des plus beaux titres de Molière à notre reconnaissance n'est-il pas d'avoir sauvé la farce française, et Sganarelle n'est-il pas le père de toute une lignée de poltrons immortels? « Mais, dira-t-on, Davenant a traduit cette farce en un langage ridicule et l'a noyée dans une manière de pot-pourri dramatique. » En effet. En voici la composition : Le premier acte, un peu vulgaire mais bien dans l'esprit de la farce, sert d'introduction. Il nous fait voir, au lever du rideau, l'habilleuse et l'ouvreuse du théâtre bavardant sur la scène, l'une en tricotant, l'autre en écossant des pois. C'est l'époque des vacances, et leur théâtre est à louer. Le concierge introduit un acteur français, locataire possible, qui déclare :

*Me have a Troop of French Comœdien*
*Dat speak a little very good Engelis.*

---

(1) Déjà imprimé en 1653.

(2) Imprimé en 1659.

(3) Cf. C. H. Firth, Sir William Davenant and the Revival of the Drama during the Protectorate. (*English Historical Review*, avril 1903.)

Un maître de danse vient proposer d'attirer le public par des *danses historiques, de l'histoire véritable exprimée par des figures dansées*. Il est suivi d'un nouveau concurrent, un poète cette fois, qui veut *traduire les actions des Héros, qui sont les thèmes principaux des tragédies, en vers burlesques*. Tous trois sont invités à donner une preuve de leurs talents.

Et voilà comment il se fait qu'au deuxième acte Célie refuse, en pleurant, le mari que veut lui imposer Gorgibus, son père; comment Lélie, qu'elle aime, soupire en vain, victime d'un quiproquo; comment Sganarelle, le vantard, tremble devant sa femme qui l'accuse d'aimer Célie, et comment la servante vient enfin résoudre l'imbroglio. Et dans tout cela on pleure ou on rit, on embrouille ou on explique, on accuse et on pardonne en un jargon anglo-français, hoquetant et naïf (1).

Mais qu'est devenue l'action? Davenant a écourté la pièce de Molière. Son principe est celui de l'acteur, au sens étymologique du mot : il veut tout réduire à de l'action. C'est pourquoi il ne traduit pas les scènes qui sont des points d'arrêt dans l'action (2). C'est pourquoi il omet toutes les expressions d'idées générales, lorsqu'elles ne lui permettent pas d'amener quelque aparté comique (3). Ses plaisanteries sont assez grossières (4) ou, du moins, vulgaires (5). La dernière scène finit par une danse en rond où l'on chante :

*Ah, love is a delicate ting,*

et une gigue pleine d'entrain exécutée par Sganarelle en costume de bouffon.

Faut-il dire que le développement psychologique des caractères est obscurci par les omissions, fréquentes surtout dans les

---

(1) Voir un spécimen en appendice.
(2) Sc. VII, XII, XIII.
(3) Sc. I, II, V, VI, IX.
(4) Sc. II, XVI, XXI.
(5) Sc. III.

monologues? Quant à la trame subtile de la pièce, dont Molière embrouille et débrouille les fils avec un art consommé, Davenant est maintes fois sur le point de la briser. Telle répétition inutile d'une indication scénique[1] prouve d'ailleurs sa négligence. Mais, parfois, il est plus précis que Molière lui-même[2]. Ici, c'est un mot qui révèle une compréhension profonde et juste d'un caractère[3]; là, c'est une expression particulièrement heureuse[4]. La traduction est assez fidèle. La première scène, qui donne une bonne idée de l'ensemble de l'acte, contient 71 % de vers rendus très exactement, 26 % assez librement et seulement 3 % appartenant au traducteur.

Pénible est la lecture de ces pentamètres, sans rimes, à la marche cahotante. On est tenté de rejeter avec impatience ce qui peut sembler un travestissement honteux d'une pièce assez bonne. Cependant, donnons-nous la peine d'observer de plus près les particularités de cet idiome anglo-français. *I* grec et *i* alternent; *o* peut remplacer *ou* (colore; sold = should); *e* peut remplacer *d* (chile); les consonnes *s*, *sh*, *t*, *v et v* s'y trouvent pour *sh*, *ch*, *th*, *w et f*. On ajoute des *e* et des *a* à beaucoup de mots (tinke; speaka); *le* devient *ell;* on néglige les aspirées. L'accusatif s'emploie pour le nominatif, surtout des pronoms, le présent pour l'imparfait, le subjonctif pour l'indicatif et le pluriel pour le singulier. On omet les articles; on place généralement l'objet devant le verbe et l'on forme des mots français au moyen de mots anglais qui leur ressemblent.

Ne dites pas que c'est là de l'hypercritique. Ce baragouin est un véritable idiome, témoignant d'une observation assez juste et donnant l'impression que l'auteur connaissait bien le français. Cet idiome a, d'ailleurs, ses quartiers de noblesse. Il a bravé des siècles et appartient aujourd'hui à la tradition. Le Français

---

(1) Sc. IX.
(2) Sc. XI.
(3) Sc. XIV.
(4) Sc. XXI.

typique de la scène anglaise date d'avant Shakespeare. On en trouve déjà des traits dans Chaucer. Il a, dès le début, adopté une langue barbare qui n'a guère varié depuis cette époque reculée jusqu'à nos jours. Étudiez les pièces de Shakespeare citées plus haut; observez le Français dans *The Ladies' Priviledge* de Glapthorne (1640) ou dans *The Varieties* du duc de Newcastle (1649)(1) et comparez-le à *Monsieur Michael* dans *The Politician cheated* d'Alexander Greene (1663) et à *Mr. Frenchlove* dans *The English Mounsieur* (1674) de James Howard. Vous verrez que ce n'est qu'après 1662, date où Davenant traduisit une pièce entière en *anglo-français,* que leur façon de s'exprimer se fixa définitivement. Voilà qui explique qu'en assistant aujourd'hui à une représentation de l'*Anglais tel qu'on le parle,* de Tristan Bernard, traduit sous le titre de *French as he is spoke*(2), on entende le français de *The Playhouse to be let.* Consacré par l'usage, qui nulle part n'a autant de puissance, ce charabia traditionnel passe encore, en Angleterre, pour une adroite satire du français.

N'est-il pas remarquable que tout cela soit sorti d'une pièce de Molière? On ne peut affirmer que Davenant n'a pas trouvé chez Molière le charabia dont il est question. Qui dira s'il ne s'est pas inspiré du baragouin franco-suisse de Mascarille, dans l'*Étourdi?* Ce ne serait là qu'une dette de plus.

Davenant compose les deux actes suivants au moyen des deux pièces mentionnées ci-dessus, *L'Histoire de Sir Francis Drake, exprimée par de la musique instrumentale et vocale et par l'art de la perspective dans les décors,* et *La Cruauté des Espagnols au Pérou, en six entrées.* Le cinquième acte, remarquable comme étant la première pièce burlesque sur la scène anglaise, est une conversation entre Antoine et Cléopâtre, généralement en vers héroïques, incohérente et grossière.

---

(1) En 1661, on en tira une farce intitulée : *The French Dancing Master*. Celle-ci fut bientôt suivie par *The French Dancing Mistress* (21 mai 1662).

(2) Adaptation par Gaston Mayer. Première au *Playhouse*. Londres, le 15 août 1907.

Davenant a-t-il imaginé lui-même sa façon pittoresque d'unir en une seule quatre pièces si différentes. Il a pu penser à Shakespeare, pour qui il professait un culte. Nul mieux que celui-là n'a su agencer une pièce dans une autre pièce, *das Schauspiel im Schauspiel*. Qu'on se rappelle le *Songe d'une nuit d'été*, *Hamlet* ou la *Mégère apprivoisée* [1]. Mais pourquoi songer à Shakespeare, alors qu'il est possible que Davenant connût l'*Impromptu de Versailles* (11 octobre 1663), qui présente avec le premier acte de *The Playhouse to be let* une analogie technique frappante? L'*Impromptu*, qui, lui aussi, montre un théâtre vu des coulisses, pourrait très bien servir aux mêmes fins que l'introduction de la pièce de Davenant. Plus tard, en 1671, nous retrouvons le même procédé dans *The Rehearsal* du duc de Buckingham qui, vraisemblablement, l'emprunta à Davenant. Ainsi la première période de l'influence de Molière en Angleterre s'ouvre et se ferme par une pièce inspirée de l'*Impromptu* [2].

Que dire de *The Playhouse* en général? Langbaine [3] ne savait *dans quelle espèce la ranger*. C'est, en effet, *un pot-pourri déconcertant* [4], et l'on a peine à se défendre de préjugés défavorables en y songeant. Faire parler par tous les personnages une langue baroque peut sembler un aveu d'impuissance à créer un caractère [5]. On se méfie de personnages qu'on reconnaît à un tic, à une expression fréquemment répétée. Ils n'ont souvent d'autre vie que celle que leur prête complaisamment un public

---

[1] Cf. Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares. (*Wiener Beiträge zur englischen Philologie*, t. V, 1896.)

[2] Mentionnons aussi une pièce, moins importante, mais manifestement construite sur le plan de celle de Davenant. C'est *The Novelty or, Every Act a Play*, de P.-A. Motteux. Elle comprend une bergerie, une comédie, un *masque*, une tragédie et une farce, et fut représentée à *Lincoln's Inn Fields* en 1697.

[3] *English Dramatick Poets*, p. 109.

[4] *Dictionary of National Biography*, au mot Davenant.

[5] Sir Philip Sidney en aurait sans doute jugé ainsi, lui qui écrivit dans son *Apologie for Poetrie* : «... what is it to make folkes gape at a wretched Begger, or a beggerly Clowne; or, against lawe of hospitality, to iest at straungers, because they speake not English so well as wee doe? »

flatté de deviner ce qu'ils vont dire et d'être ainsi, pour une part, dans le secret du dieu, c'est-à-dire de l'auteur. « *Cependant*, disait Aikin, *lorsque les nuances subtiles du caractère national sont exposées et ridiculisées avec justesse et délicatesse, le spectacle est aussi instructif qu'amusant*[1]. » Davenant pourrait citer cette opinion pour sa défense. Dryden disait de lui que *tout autre homme aurait eu peine à concevoir ce qu'il savait imaginer*[2]. D'autre part, Sir John Suckling qualifiait notre pièce de *farce damnée*[3], mais Maidment et Logan trouvent la traduction de Sganarelle *très habilement faite*. Je ne puis me rallier à aucun de ces jugements. On sait que Davenant aimait beaucoup les pièces à spectacle[4] et que, dans la plupart de ses pièces, *l'humour est même plus grossier que le langage*[5]. Sachant cela, je crois qu'il faut être reconnaissant à Davenant, d'abord, d'avoir choisi une pièce de Molière parmi les centaines de pièces offertes à son choix, ensuite, de ne pas avoir *adapté* la pièce. Pour lui *adapter* voulait dire ajouter, n'importe comment, des scènes à sensation, transformer les caractères en *humours* imités de Ben Jonson et saupoudrer le tout de plaisanteries assez grossières. Sganarelle a échappé à tout cela. Contentons-nous de cette consolation un peu mince. Davenant lui a fait endosser des oripeaux de bouffon; mais avouons qu'ils ne lui vont pas trop mal.

Dibdin tenait cette pièce pour *un exemple des plus frappants, tant de courage chez un auteur que de longanimité chez un public*[6]. Je voudrais insister sur le courage de l'auteur. En outre, l'exposé qui précède a montré dans la pièce plus d'un

---

(1) Aikin, *Miscellanies in Prose. On the Province of Comedy*, p. 7.

(2) Préface de la *Tempête* de Shakespeare, adaptée (!) par Dryden avec la *complicité* de Davenant.

(3) *The Sessions of the Poets*, ap. Maidment and Logan. *Works of Davenant*, t. IV, p. 7.

(4) *Chambers's Cyclopædia*, t. I, p. 729.

(5) *Ibid.*

(6) *A Complete History*, t. IV, pp. 35-36.

aspect intéressant. Je crois, enfin, qu'il faut laisser à Davenant, sans restriction, le grand mérite d'avoir introduit Molière en Angleterre.

Quand? Il y a certes quelque intérêt à rechercher en quelle année l'œuvre de Molière commença de passer dans le patrimoine littéraire de l'Europe. Downes ne mentionne pas la date de la première représentation. Genest a proposé l'année 1665 (1). Le *Master of the Revels* nota dans une liste, datée du 3 novembre 1663, qu'il lui était dû 2 livres sterling pour la représentation d'une nouvelle pièce, intitulée *House to be let* (2). Or, cette indication suit immédiatement une mention du *Henri VIII* de Shakespeare, que l'on représenta très probablement en 1664. La pièce de Davenant a donc *pu* être à la scène en 1664. Mais comme, en cette année, on trouve dans le prologue d'une tragi-comédie de Sir Robert Stapylton, intitulée *The Stepmother*, une allusion à *The Playhouse*, elle *doit* avoir été représentée en 1664 ou avant. Halliwell-Phillips (3) accepte 1663. Le *Dictionnaire de biographie nationale* voudrait encore avancer cette date, avec raison, semble-t-il, car le Dr Edward Brown assista en 1662-1663 à la représentation d'une pièce du même nom (4). Et comme, en outre, l'épilogue fait allusion à l'absence des grands critiques, on pourrait conclure, avec M.W.J. Lawrence (5), que *The Playhouse to be let* fut représenté pour la première fois à *Lincoln's Inn Fields* par les comédiens du duc d'York, pendant les grandes vacances (Long Vacation) de 1663. Je n'accepte pourtant pas cette conclusion, d'abord parce qu'il me semble que la pièce est postérieure à l'*Impromptu de Versailles* et surtout parce que, dans sa pièce même, Davenant déclare que les pièces françaises

---

(1) *Some Account*, t. I, p. 64; Prölsz, *Gesch. des neueren Dramas*, t. IV, p. 248.

(2) Cf. Malone, *Shakespeare's Works*, t. I, 2e partie, p. 268; Malone-Boswell, *Shakespeare's Works*, t. III, p. 276; Fleay, *Chronicle History*, pp. 300 et suivantes; Halliwell-Phillips, *A Collection of Documents*.

(3) *Dictionary of old plays*.

(4) Cf. *Memoir Book*, Sloane MSS., 1900, British Museum.

(5) *Anglia*, janv. 1909, pp. 61-89, t. XX. Neue Folge.

étaient *trop précieuses pour de la marchandise de vacances.* J'opinerais donc plutôt pour les trois derniers mois de 1663 ou le commencement de 1664.

Le 31 juillet 1706, la pièce, réduite aux deux premiers actes et au dernier, et considérablement transformée, fut représentée au théâtre du *Haymarket* (1). Sganarelle était devenu le *Forgeron de Paris !*

---

## CHAPITRE III.

### The Comical Revenge or, Love in a Tub,

par Sir George Etheredge.

*Laissez notre doux Georges triompher sur la scène,*
*Que* Dorimant *trahisse et que* Loveit *tempête;*
*Laissez* Cully, Cockwood *et* Fopling *ravir le parterre,*
*Et montrer par leurs folies l'esprit de leur auteur.*

Le dramaturge dont Dryden (2) citait ainsi cinq personnages d'une haleine était Sir George Etheredge (3). Il naquit en 1635, fit probablement des études à Cambridge, séjourna comme *résident* de Charles II à La Haye, de Jacques II à Ratisbonne et mourut à Paris en 1691. Ses pièces trahissent une connaissance profonde de la vie élégante de Paris. Il écrivait, d'ailleurs, avec facilité des vers français. On ne peut déterminer avec certitude les années qu'il passa en France. En 1658, il était probablement à Paris. Il y resta jusqu'en 1663 (4). Or, en novembre 1658, on jouait à Paris l'*Étourdi*, en décembre, le

---

(1) Genest, t. II, p. 352.

(2) *Mac Flecknoe.*

(3) Jadis on écrivait son nom sans *d;* plus tard on s'est accordé à écrire Etheredge; cf. Gosse et Verity.

(4) *Dict. of Nat. Biogr.;* Gosse, *Seventeenth Century Studies*, p. 235. Cependant la pièce étudiée ici ne manifeste l'influence d'aucune pièce de Molière postérieure à 1660.

*Dépit amoureux* et, en novembre de l'année suivante, les *Précieuses ridicules*. Ces pièces ont dû produire sur Etheredge une profonde impression. En 1664, au seuil de la trentaine, cet homme, qui jusque-là n'avait jamais rien fait que vivre et s'amuser, conçut le désir d'écrire pour la scène. Ce seul fait est déjà remarquable. Ce qui l'est encore plus, c'est qu'il fit école, c'est qu'il fonda la comédie de mœurs que Lamb qualifiait d'artificielle et qui allait rendre possible, au XVIII[e] siècle, l'avènement de Sheridan. De l'aveu des critiques anglais les plus autorisés (1), Sheridan et ses ascendants sont issus de Molière, grâce à Etheredge et à ses trois pièces : *The Comical Revenge* (1664), *She wou'd if she cou'd* (1668) et *The Man of Mode* (1676). La brillante carrière dramatique de notre auteur prit fin en 1676. Paresseux et débauché, il en vint à de tels excès qu'il fut envoyé en exil à Ratisbonne. Là, rien ne pouvait l'inciter à écrire; il était comme en dehors du monde civilisé. Il eut beau lire Sarrazin et Voiture et Molière, dont il se fit envoyer les œuvres (2); il se sentait désespérément dépaysé et retomba dans les pires excès, si bien qu'en 1689 il dut prendre la fuite, *ad asylum apud Gallos quaerendum*, comme s'exprime son secrétaire (3).

Il mourut deux ans après. Mais parlons de la pièce. Les vers blancs du prologue sont harmonieux, mais rien dans ce prologue ne révèle qu'Etheredge allait consciemment appliquer une formule dramatique nouvelle.

Buckingham et Rochester ont déclaré un jour, en vers déplorables, qu'Etheredge avait écrit deux pièces bien reçues, mais sans aucune action (4). *The Comical Revenge* est l'une de ces pièces. Elle consiste en une série de scènes reliées par un fil ténu et divisées en actes avec une maladresse insigne. Cepen-

---

(1) Ward, t. III, p. 443; Gosse, *Life of Congreve*, p. 181; *Chambers's Cycl.*, t. II, p. 61. Voir aussi Harvey-Jellie. p. 59.

(2) C'était l'édition de 1682. On la retrouva dans sa bibliothèque.

(3) Cf. l'appendice d'un volume de lettres autographes d'Etheredge, British Museum, Add. MSS. 11513.

(4) *Timon, a Satyr;* George Villiers, *Works*. London, 1715, p. 164.

dant, on peut y distinguer deux parties. L'une est une pièce héroïque, fondée sur une double intrigue amoureuse entre Lord Beaufort et Graciana, d'une part, et entre le colonel Bruce et Aurelia, de l'autre. C'est dans cette partie que, pour la première fois dans une pièce régulière, la rime fut employée systématiquement (1). L'autre partie de la pièce est exclusivement comique. Elle montre comment un débauché extravagant, Sir Frederick Frollick, fit la conquête de la riche veuve Rich ; comment Sir Nicholas Cully, un badaud, devint la victime des escrocs Wheadle et Palmer, et comment Sir Frederick, les ayant trompés tous, se trouva finalement dupé lui-même par la veuve, qui avait eu l'astuce de mettre son patrimoine hors d'atteinte.

La parenté qui existe entre le père des deux jeunes filles nobles et la veuve Rich, ainsi qu'entre Sir Frederick et Lord Beaufort, forme le lien entre les deux parties de la pièce.

Dans l'action de la partie héroïque, on distingue une certaine ressemblance avec celle du *Dépit amoureux* de Molière. Lucile (qui s'appelle ici Graciana) aime Éraste (Beaufort) et est aimée par Valère (Bruce). Ascagne (Aurelia) aime ce dernier en secret et devient sa femme. Dans la partie comique, certaines figures ont des traits qui nous sont familiers. Le valet Dufoy a été recueilli sur le pavé de Paris par Sir Frederick, qu'il séduisit par son adresse à s'acquitter d'une mission confidentielle. Il fait une cour pressante à la servante Lucy, qui se moque de lui. Surpris dans son sommeil par les autres domestiques, il est encaqué par le milieu du corps dans un tonneau défoncé qui lui immobilise les bras, et se réveille au milieu d'une ronde endiablée. Cet incident comique donne le sous-titre à la pièce (2). Dufoy, qui rem-

(1) Ward, t. III, p. 444. En 1663, Dryden avait déjà écrit des couplets de pentamètres rimés en deux endroits de sa comédie *The Rival Ladies*.

(2) Il paraît que le moyen âge anglais employait ce moyen pour calmer d'indiscrètes ardeurs amoureuses. Cf. Halliwell, *Dictionary of Archaic and Provincial Words*, p. 893. En Hollande, au XVI^e^ siècle, il existait une peine semblable qu'on appelait *den houten huik of tonne om den hals te dragene;* Cf. Noordewier. *Nederduytsche Regtsoudheden*. Utrecht, 1853 p. 319. Le musée communal de Leyde (*Lakenhal*) possède un de ces tonneaux, peint aux armes de la ville et catalogué sous le n° 790.

plit dans cette comédie le rôle de l'antique soldat fanfaron, serait, d'après certains critiques, le Mascarille des trois premières comédies de Molière (1). Dufoy est un valet entreprenant et adroit, dévoué à son maître et ayant son franc-parler avec lui. Il use d'un idiome franco-anglais plus terrible encore que celui de *The Playhouse to be let* (2) Cela rappelle évidemment Mascarille. Mais Dufoy est grossier et débauché et n'a pas l'intelligence claire, l'invention inépuisable, la parole caustique qui distinguent Mascarille. Celui-ci est d'ailleurs le héros des trois premières comédies de Molière. Tout y sert à mettre en lumière ses qualités, à donner du relief à sa personne, à mettre en valeur chacun de ses mots. Dans *The Comical Revenge*, Dufoy est un personnage secondaire. Il se peut qu'Etheredge ait voulu faire de lui le centre de l'action comique; le titre semble même l'indiquer. Mais il est certain qu'il ne l'a pas fait. Tout au plus peut-on voir en lui le héros d'un tiers de l'action comique, qui contient en outre l'intrigue entre Wheadle, Palmer et Sir Nicholas (3),

---

(1) Cf. Gosse, *Seventeenth Century Studies*, p. 240; Ward, t. III, p. 445; Harvey-Jellie, pp. 60-61; Meindl, *Etheredge*, p. 170.

(2) Et aussi plus monotone :

> Good mor', good mor' to your Vorshippé; me am alvay
> Ready to atendé your Vorshippé, and your Vorshippé's
> Alvay ready to beaté and to abusé me; you vare drunké
> De laste nighté, and my head aké to day morningé..., etc.

(3) Je saisis l'occasion pour signaler certaines particularités de ces caractères aux noms si suggestifs (*Wheadle* signifie escroc, *Cully*, souteneur. Sir Nicholas, *un des chevaliers d'Olivier* (Cromwell), ressemble beaucoup à Sir Gervase Simple dans *Love in a Maze* (1631) de Shirley, pièce qui fut représentée plusieurs fois après 1660. (Cf. Pepys, 31 mai 1668. On retrouve ce type dans plusieurs comédies de la Restauration, le mieux peut-être dans *The Provoked Wife* de Vanbrugh. En 1674, il était déjà proverbial, car, dans *The Mall or, the Modish Lovers*, Sir Ralph déclare : « ...*on se moque de nous..., on nous appelle Sir Nicholas et d'autres noms...* » Sir Frederick, qui n'a *jamais eu de conversation avec des dames cérémonieuses* et qui, pour cette raison, est très timide auprès des femmes honnêtes, revit plus tard dans le jeune Marlow de Goldsmith, qui avoue : « Je ne sache pas que j'aie jamais intimement connu aucune femme respectable, si ce n'est ma mère. Mais auprès de personnes d'une condition différente, vous savez... » (*She Stoops to Conquer*, II, 1).

d'une part, et, d'autre part, entre Sir Frederick et la veuve. Or, Wheadle et Palmer sont manifestement des personnages de Ben Jonson, frères de Face et Subtle dans *The Alchemist*. Sir Frederick est moitié un caractère de la même espèce, *a humour*, moitié un portrait peint d'après des contemporains connus, tels Sedley ou Rochester, et, peut-être, d'après l'auteur lui-même. Ici rien n'évoque Molière. Il y a bien un chirurgien qui abuse de termes techniques latins et a les idées très embrouillées, mais il ne ressemble que de loin aux médecins de Molière. Il y a bien aussi un certain parallélisme entre les amours de maître et maîtresse et valet et servante, qui fait songer au *Dépit amoureux*. Mais ce n'est, là encore, qu'une analogie superficielle. Il ne peut donc, à mon avis, être question d'emprunts de caractères, événements ou parties de texte. Langbaine, fureteur toujours à l'affût d'un plagiat, n'y a rien trouvé que puisse revendiquer Molière.

Mais la pièce a d'autres aspects. J'admets que l'on pourrait, sans manquer de sincérité et sans tomber dans l'exagération, attacher plus d'importance que je ne le fais au parallélisme dans la structure. D'autre part, si même l'on conteste que Dufoy occupe dans la pièce la place que tient Mascarille dans l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux* et les *Précieuses ridicules*, ou qu'il lui ressemble par son caractère, il faut cependant reconnaître que le théâtre anglais doit à Molière l'importation du *valet* comme personnage dramatique et que ce valet paraît dans notre pièce pour la première fois. De plus, l'art de l'expression y est remarquable. Quoi qu'en dise M. Verity [1], les vers de l'action héroïque sont d'une facture large, souvent pleins de force, parfois étonnamment harmonieux pour l'époque. La prose de l'action comique est légère ; le dialogue est d'une familiarité de bon aloi [2]. En dépit d'un certain nombre de grossièretés à la manière de Ben Jonson, la pièce est un spécimen très passable

---

[1] Etheredge, *Works*, éd. Verity, p. xxix.

[2] Cf. Cibber, *Lives*, t. III, p. 33; Ward, t. III, p. 444.

de la comédie brillante, à facettes, écrite dans ce *conversational style* qui allait devenir l'expression caractéristique de la *comédie artificielle*. Ce style léger est la deuxième dette, et non la moindre, d'Etheredge envers Molière.

Le public anglais sut apprécier la pièce. A la première représentation, qui eut lieu probablement au début de l'année 1664, l'auteur comptait sur une salle bien garnie. Son attente fut dépassée. Betterton, Harris et Nokes, les trois meilleurs acteurs du moment, interprétaient les rôles de Lord Beaufort, Sir Frederick et Sir Nicholas. Price jouait Dufoy[1]. La pièce a dû être représentée plus de vingt fois en 1664. Elle *valut à la troupe plus de renom et de profit qu'aucune comédie précédente*[2]. En un mois, la recette atteignit mille livres, ce qui prouve un succès tout à fait exceptionnel. Nous savons que la pièce fut jouée dans les trois théâtres de *Lincoln's Inn Fields*, *Drury Lane* et *Haymarket*, ainsi qu'à Dublin, au théâtre de *Smock-Alley*. J'ai pu réunir vingt-trois dates de représentations : il y en eut trois en 1705, ainsi qu'en 1713, deux en 1712 et en 1716; la dernière n'eut lieu qu'en 1726[3]. Cinq éditions séparées avant 1690 et autant d'éditions collectives vinrent confirmer ce succès[4].

Il est intéressant de savoir ce que la critique pensa de la pièce. Evelyn, qui la vit jouer le 27 avril 1664, rapporte simplement le fait[5]. Pepys qui, par extraordinaire, n'y alla que le 4 janvier de l'année suivante, se montre sévère. Il trouva la pièce *amusante, mais rien que par la mimique et sans aucun esprit; au-dessous de l'ordinaire du théâtre*[6]. Hazlitt l'estime *bonne à rien*[7]. M. Ward pense que la partie comique a toujours

---

(1) *Roscius Anglicanus*, pp. 24-25.

(2) *Ibid.*, p. 25.

(3) Voir les listes de représentations, en appendice.

(4) Voir l'appendice bibliographique.

(5) *Diary*, éd. Dobson, t. II, p. 209.

(6) *Diary*, Jan. 4, 1665.

(7) *On English Comic Writers*, 3rd lecture, éd. Bohn's Libraries, p. 88.

été trop louée[1]. Le plus récent biographe de l'auteur remplit des pages à montrer les défauts de la pièce[2].

Mais, d'autre part, Edward Phillips y voit *un esprit amusant et un assez bon arrangement*[3]. Genest apprécie fort la partie comique[4]. Enfin, M. Gosse, qui, en mars 1881, redécouvrit Etheredge[5], déclara avec autorité que *ce fut un heureux instinct qui amena Etheredge à faire un peu mieux que Molière lui-même!* Il entendait par là qu'Etheredge avait fait disparaître la tendance didactique de Molière. D'autres pourtant verront en cela un défaut.

Si divergents que soient les avis des critiques, il est incontestable que c'est la première pièce imprégnée de l'esprit de Molière qui parut en Angleterre. Etheredge a emprunté *le* valet à Molière. Comme Molière, il a fait revivre la vie contemporaine et a ressuscité le dialogue animé et familier. Ce sont là, à n'en pas douter, les premières manifestations d'un esprit comique nouveau qui allait animer Wycherley et Vanbrugh, Congreve et Farquhar et enfin Sheridan.

Il faut avouer que le choix des caractères, du milieu où ils se meuvent et de la langue qu'ils parlent, touche à l'essence de l'art dramatique. C'est pourquoi j'estime que cette pièce, où, neuf ans avant la mort de Molière, on sut appliquer sa *formule*, marque un point très important de la pénétration française en Angleterre.

---

(1) T. III, p. 445.

(2) Meindl, *Etheredge*, pp. 167 et suivantes.

(3) *Theatrum Poetarum*, t. II, p. 53.

(4) *Some Account*, t. I, p. 54.

(5) L'article qu'il fit paraître dans *The Cornhill Magazine* à cette époque fut réimprimé dans ses *Seventeenth Century Studies*.

## CHAPITRE IV.

### The Damoiselles a la Mode [1],

par Richard Flecknoe.

Richard Flecknoe était un Irlandais né dans les premières années du XVII[e] siècle. On conteste qu'il fût catholique et qu'il devînt prêtre [2]. Il voyagea dans les Provinces-Unies († 1640), en Italie (Rome, 1645), en Turquie (Constantinople, 1647), au Portugal et au Brésil (1648). La preuve existe qu'il visita aussi la France et Paris. Il mourut vers 1678. Outre la comédie qui fait l'objet de ce chapitre, ses épigrammes et ses *Enigmaticall Characters* ont pour nous quelque intérêt.

C'est une figure originale. Le duc de Newcastle, un des premiers moliéristes en Europe, était son ami. Andrew Marvell a plaisamment décrit *Fleckno, un prêtre irlandais à Rome* [2]. Flecknoe combattit la licence qui régnait sur la scène anglaise et se fit ainsi des ennemis implacables parmi les dramaturges populaires. Dès 1665, Dryden commença l'attaque dans son *Essay of Dramatic Poesy* [3]. Il le cita ensuite dans sa scandaleuse comédie *Limberham* (1678) et réussit à faire de Flecknoe le type proverbial de l'écrivailleur [4]. Il l'immortalisa en intitulant *Mac Flecknoe* son fameux poème satirique de 1682. Le duc de Buckingham acheva de le ridiculiser dans *The Rehearsal*. Ainsi s'explique que le duc de Dorset ne put trouver d'injure

---

(1) M Miles, dans son étude sur Molière en Angleterre, n'a pu examiner cette pièce assez rare.

(2) Cf. *Dict. of Nat. Biogr.*; Lohr. *Flecknoe*, p. 7; Jos. Gillows, *Dictionary of English Catholics*.

(3) Marvell, *Works*, éd. Grosart, p. xxxix; Dryden, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. X. pp. 436-437.

(4) Cf. Dryden, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. I, p. 221.

plus sanglante à adresser à Edouard Howard que le nom de Flecknoe (1).

Flecknoe était prétentieux. Dans la préface de sa pièce *Erminia*, il s'encense comme suit : *Je puis dire, sans me vanter, que personne ne connaît mieux le théâtre anglais que moi... et que personne n'a fait plus ample connaissance avec le théâtre latin, français, espagnol et italien.* Mais, soit dit à son honneur, son *Short discourse on the English Stage* fut le précurseur aussi bien du célèbre *Essay of Dramatic Poesy* de Dryden que de la fameuse *Short View* (2) de Jeremy Collier. Il a consciencieusement étudié Molière et, en avouant explicitement ses emprunts, a fait preuve de plus de probité littéraire que Dryden. Il apprécie Molière et se compare à un lapidaire qui, ayant rapporté de France des pierres précieuses, s'applique à les sertir avec art (3). De plus, il eut une haute conception des devoirs de l'adaptateur. Il lui demande d'abstraire la quintessence de son modèle et d'en rendre non seulement la lettre mais encore l'esprit. C'était chevaleresque de sa part d'indiquer ainsi lui même la norme d'après laquelle il voulait être jugé. C'était également présomptueux. Car cette pièce (qu'il dédia au duc et à la duchesse de Newcastle, grands admirateurs de Molière) le met en assez mauvaise posture s'il faut nous montrer aussi exigeants que l'auteur. C'est une combinaison de l'*École des maris*, de l'*École des femmes* et des *Précieuses ridicules*. L'auteur, avec beaucoup d'ingéniosité, a pris la première pièce pour base. Il y a trouvé deux frères ayant chacun une pupille à surveiller et défenseurs de méthodes pédagogiques diamétralement opposées. L'un des frères, partisan de tolérance et liberté, voit sa pupille répondre à ses espoirs et l'épouse. Flecknoe remplace cette jeune fille par deux *Damoiselles à la Mode*,

(1) Cf. *The Works of the most celebrated Minor Poets*. London, 1749, t. I, p. 126.

(2) *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 1697; Cf. Genest, t. X, p. 252; Ward, t. III, p. 354.

(3) Préf. de *The Damoiselles a la Mode*.

vertueuses au fond, mais passagèrement affolées par leurs désirs d'élégances. Comme elles n'ont point perdu leurs parents et n'ont, par conséquent, aucun tuteur à enflammer, berner ou épouser, il leur fallait des galants. Flecknoe leur en donne deux qui les guérissent de leur travers au moyen du procédé employé par La Grange et Du Buisson dans les *Précieuses ridicules*. Et voilà cette pièce rattachée à l'*École des maris*. La mauvaise pupille de l'*École des maris* doit réussir à tromper son tuteur. Elle le fait ici comme l'enseigne cette *École*, mais profite aussi des préceptes de l'*École des femmes* qui se trouve ainsi reliée aux deux pièces précédentes. On distingue donc dans les *Damoiselles à la Mode* deux parties, assez bien proportionnées, qui correspondent respectivement aux *Précieuses ridicules* et à l'*École des femmes*, tandis que l'action, globalement considérée, suit le plan de l'*École des maris*. Flecknoe eut raison de bâtir sur ce plan simple et fort. Il le laisse intact, malgré l'omission de trois scènes (1). Ce sont d'abord celles où Isabelle, voilée, épouse Valère au nez de son tuteur. Flecknoe ne pouvait les employer, car il voulait que le mariage des trois jeunes filles eût lieu en même temps. C'est ensuite la scène où Léonor revient du bal : il la remplace par une scène qui modifie la conclusion et la morale des *Précieuses ridicules* et dont voici le résumé : les deux *Damoiselles* affectent une dévotion extrême et manifestent l'intention de se retirer dans un couvent, ce qui ramène les prétendants à des sentiments plus modérés. Leur ton, devenu conciliant, impressionne favorablement les jeunes filles : désormais, sans pourtant vouloir être *à la Mode*, elles ne mépriseront plus ni la toilette ni les agréments de l'esprit.

Flecknoe a donc trouvé excessive la leçon qui se dégage des *Précieuses ridicules* et s'est efforcé de satisfaire tous les goûts. On peut craindre qu'en voulant ramener la leçon à un trop juste milieu, il ne l'ait affaiblie. Tandis que Molière mettait en con-

(1) III, 4, 6 et 8.

traste l'affectation et le naturel, Flecknoe a essayé d'opposer une affectation, celle de mode et de haute culture, à une autre, celle de la mesure et du naturel. En ceci il manifeste une des tendances les plus frappantes des imitateurs de Molière et met en lumière une différence profonde entre le maître et les disciples. Molière crée des hommes raisonnables dont la conduite fait ressortir et corrige les défauts des autres. Flecknoe et ses pareils n'ont pas compris que l'homme naturel a sa place sur la scène comique.

Dans ses pièces romantiques les plus fantastiques, en ses personnages les plus terribles et les plus vils (1), Shakespeare fait toujours vivre des hommes véritables. Ben Jonson, au contraire, a fait de son théâtre un monde de fantoches, de monstres, l'Inferno des *Humours*. Toute la période de la Restauration anglaise porte le fardeau écrasant de cette erreur qui, de Shirley, retomba sur Shadwell. Nous verrons que c'est l'influence française qui en a de plus en plus allégé le poids. La lourde artificialité de Ben Jonson, allégée, affinée par l'influence de la France, de Molière, est devenue l'esprit de la comédie artificielle. Etheredge a créé celle-ci ; Congreve la porte à l'apogée de sa gloire. Elle se mourra dans des productions semi-dramatiques (2), lorsque Defoe et Richardson feront reparaître l'homme naturel dans la littérature. De cette évolution, voici dans les *Damoiselles* un des premiers symptômes.

Mais revenons au texte. Flecknoe a emprunté à chaque scène des *Précieuses*, sauf la dixième (où l'on annonce Jodelet), ce qu'elles ont d'essentiel. Il a emprunté six fragments à l'*École des femmes* (3). On retrouve, en outre, des réminiscences de *Sganarelle* (4) et du *Misanthrope* (5), ainsi que des souvenirs

---

(1) Par exemple dans *Henri IV*.

(2) Par exemple *Polite Conversation* (1738) de Swift.

(3) I, 1 ; deux de I, 2 ; II, 2, et IV, 4.

(4) Sc. XVII.

(5) I, 1.

assez vagues du *Médecin malgré lui* [1]. Il a ajouté à l'action plusieurs détails servant, en général, à faire mieux ressortir certains traits de caractère. C'est d'abord une collation qu'on offre aux deux valets déguisés, Mascarilio et Jodelet [2], et qui permet à la servante Lysette d'évoquer par une remarque savoureuse le peu de gêne qu'ils mirent à en profiter : « *Ils ont*, dit-elle, *mis en poche plus de bonbons et de pâtisseries que vingt commères à un baptême* ». C'est ensuite un monologue de Valère avant son entrevue avec Isabelle [3], et enfin une scène finale où Lysette plaisante Mascarilio et Jodelet.

La peinture des caractères s'est relâchée, mais pas autant que pareil bouleversement pouvait le faire craindre. Flecknoe a fait disparaître le laquais Almanzor des *Précieuses;* Chrysalde, ami d'Arnolphe, Enrique, beau-frère de Chrysalde, et Oronte, père d'Horace, de l'*École des femmes;* enfin, le commissaire et le notaire, de l'*École des maris*. Aucun de ces personnages n'a d'importance dans l'action. Sganarelle, qui n'est pas ici frère de Bonhomme, comme chez Molière il est frère d'Ariste, est une combinaison du Sganarelle de l'*École des maris* et de celui du *Cocu imaginaire*. Parfois, ce dernier domine [4]. Il est beaucoup moins sympathique que le Sganarelle de Molière. Il est prétentieux et suffisant, envieux et cruel [5]. Il affecte pour les Hollandais une prédilection destinée à rappeler que Flecknoe avait traversé les Provinces-Unies [6]. Il possède, en outre, un des traits d'Alceste [7]. Bonhomme est plus conciliant que Gorgibus dans les *Précieuses*, mais son prototype principal est Ariste de l'*École des maris*. Les *Damoiselles* diffèrent surtout

---

(1) I. 5.
(2) III, 4.
(3) IV, 9.
(4) IV, 7; V, 2.
(5) III, 5; V, 5; V, 7.
(6) III, 5.
(7) *Misanthrope*, I, 1, vers 105-112.

des *Précieuses* en ce qu'elles manquent de sincérité [1]. Leurs caractères sont bien tracés; Flecknoe a même su les distinguer l'une de l'autre. Mary est la moins rusée et la moins affectée. Elle invente de nouvelles expressions précieuses [2]. Isabelle est terriblement pratique et très vindicative [3]. Lysette se montre très grossière envers Sganarelle [4] et se distingue de la servante de Molière par son esprit sarcastique [5]. Mascarilio, qui emploie parfois des mots de Précieuse [6], a le caractère brutal [7] et incline vers le type du débauché de la Restauration. Ses principes, qui font songer à ceux des querelleurs de profession de Ben Jonson, sont de ne jamais se battre, s'il y a moyen de l'éviter, et de ne jamais payer, à moins qu'il n'y ait nécessité absolue [8]. Le caractère de Jodelet est à peine indiqué. Lysette esquisse un bon portrait parlé des pseudo-seigneurs [9]. Ils sont plus imprudents que chez Molière et d'un comique plus bas [10]. Valerio, l'amant d'Isabelle, est d'un dessin flou; il est plus bavard que dans l'*École des maris* [11]. Les deux *innocents* (naturals) sont un produit maladif de l'imagination de Flecknoe et n'ont guère de ressemblance avec Alain et Georgette. Outre ces changements, on remarque une tendance générale à remplacer l'abstrait par le concret; ainsi, le mariage qui menace Isabelle prend la forme d'un contrat de mariage prêt à être signé [12]. Il y a aussi un effort vers plus de vraisemblance dans les détails. Flecknoe semble avoir eu le texte sous les yeux, mais

---

(1) II, 5.
(2) *Ibid.*
(3) IV, 4.
(4) I, 2; III, 5.
(5) III, 4.
(6) III, 3.
(7) III, 2.
(8) III, 1.
(9) IV, 1.
(10) IV, 4; III, 1, 3.
(11) IV, 9, 10.
(12) V, 2.

il ne traduit jamais littéralement. Le tout donne l'impression d'avoir été bien assimilé. Par-ci, par-là (1), des répétitions dénotent une certaine négligence (2). Le langage est faible et incolore, mais souple. Il n'est jamais francisé.

On admet généralement que cette pièce n'a jamais été représentée, et l'on sourit de la distribution détaillée et des indications dont Flecknoe la fit précéder (3).

L'emprunt au *Misanthrope* que nous avons constaté prouve que la pièce est postérieure au mois de juillet 1666. D'autre part, la première représentation du Théâtre Royal en 1666 eut lieu le 20 novembre. La pièce a donc dû être achevée entre les mois d'août et de novembre 1666. Nous pouvons, par conséquent, la classer, dans l'ordre chronologique, avant *Sir Martin Mar-all* de Dryden, qui fera l'objet du chapitre suivant.

Cibber (4) prétend que la pièce de Flecknoe, présentée au Théâtre Royal, fut refusée, mais ce témoignage est sujet à caution. Pepys (5) raconte que, le 15 septembre 1668, il *alla par eau au Théâtre Royal pour voir une nouvelle pièce, représentée la veille pour la première fois et traduite du français par Dryden sous le titre de « Ladies a la Mode »*. Or, on ne connaît aucune pièce portant ce titre et représentée en 1668. On a songé à la comédie *Love a la mode* (6). Mais celle-ci, outre qu'elle est grossière et stupide, est signée *T. S.* (Thomas Southland?) et fut jouée à *Middlesex House* en 1663 (7). D'autre part, les pièces

---

(1) Par exemple I, 2.

(2) *École des maris*, I, 2, vers 86 et 134-136.

(3) Comme celle-ci : *Destinée à l'ouverture du Théâtre* [Royal], *1666*.

(4) *Lives*, t. III, p. 61.

(5) *Diary*.

(6) La farce intitulée *Love-a-l-amode* [*sic*]; *|a comedy :| As it is acted |at the| Theatre, Smoke-Alley, |Dublin.| — |Printed for the booksellers.|* M,DCC,LXXXVI // 26 pages, n'a aucun rapport avec cette comédie. Il ne faut pas non plus confondre celle-ci avec *L'amour à la mode* de Thomas Corneille (1653), traduite en anglais sous le titre de *The Amorous Gallant or, Love in Fashion*, en 1675.

(7) Cf. Genest, t. X, p. 137.

portant des titres à terminaison analogue ne sont pas rares (1). Sur la foi du passage de Pepys que je viens de citer, M. Saintsbury a réimprimé dans l'édition Scott des œuvres de Dryden, une comédie intitulée *The Mall or, the Modish Lovers*, publiée en 1674 avec une préface de *J. D.* Mais rien ne prouve que ce *J. D.*, qui dédie la pièce à un certain William Whitcomb, entièrement inconnu, soit John Dryden. M. Saintsbury a dû voir que la pièce est indigne de Dryden et s'en tire en supposant qu'elle est une adaptation des *Ladies a la Mode* de 1668 (2). Tout cela paraît bien improbable. Ne se peut-il pas que Pepys ait parlé de notre pièce? La dernière scène contient le titre cité par Pepys : *Ladies a la Mode*, mots qui peuvent s'être fixés dans sa mémoire. Il est d'ailleurs possible qu'à une représentation le mot étranger *damoiselles* ait été remplacé par *ladies*. Ce qui donne de la probabilité à l'hypothèse d'une représentation, c'est, outre la distribution et l'indication citée plus haut, un *Prologue pour la* reprise *de ses Damoiselles a la mode par les serviteurs du roi* (c'est-à-dire les acteurs de la troupe royale) que Flecknoe publia en 1670 (3) et qui donne nettement l'impression que la pièce avait été jouée (4).

Somme toute, la question n'est pas tranchée, mais il est permis de conclure que, si aucune des pièces proposées ne répond exactement aux détails que donne Pepys, *The Damoiselles a la Mode* s'en rapproche le plus : et par le titre et par la date et par la source, qui est française et qu'on ne peut indiquer ni pour *The Mall* ni pour *Love a la Mode*.

La critique a beaucoup varié dans ses opinions sur Flecknoe. C'est d'abord la fureur de Dryden. C'est ensuite l'ironie tran-

---

(1) Sans parler de *Marriage-a-la Mode*, de DRYDEN, on peut citer GENEST, t. V, p. 60; t. VII, p. 155; t. X, p. 180, etc.

(2) DRYDEN, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. VIII, pp. 644-647.

(3) Prologue for the revival of his Damoiselles a la mode, Acted by his Majesties Servants. (*Epigrams*, édit. 1670, p. 74.)

(4) L'auteur d'un article dans *The Retrospective Review*, t. V, p. 267, et M. LOHR, *Flecknoe*, p. 91, sont du même avis.

quille de Langbaine [1], que l'on retrouve plus tard dans le *Dictionnaire de biographie nationale*. D'autre part, au XVIII[e] siècle, Southey ramassa le gant pour Flecknoe et défendit en lui un digne successeur de Davenant [2]. La *Retrospective Review* [3] l'imita, et récemment *Chambers's Cyclopœdia of English Literature* traitait Flecknoe avec une douceur marquée [4]. Enfin, une récente monographie allemande sur Flecknoe concède que *la structure de ses pièces, en général, n'est pas mauvaise* et, à propos de *The Damoiselles*, que *cette compilation doit..., somme toute, être considérée comme assez heureuse et réussie* [5].

Je crois que Flecknoe a fait preuve, dans cette pièce, d'une grande habileté technique en faisant de trois pièces un ensemble logique et pas trop encombré. Il a su modifier les personnages de Molière par de petits traits nets et sûrs et les a anglicisés avec adresse. Son travail prouve une connaissance très étendue du théâtre de Molière. Enfin, le fait que, dès 1666, le premier des réformateurs du théâtre de la Restauration ait choisi Molière pour le modèle de la seule comédie qu'il ait écrite, est par lui-même assez significatif.

Flecknoe semble avoir eu l'intention d'adapter le *Médecin malgré lui* de Molière. Il écrivit un *Prologue pour le Médecin malgré lui, en costume de bouffon* [6] ! Ce prologue est compris dans l'édition de 1670 de ses *Épigrammes* [7]. Dans l'édition suivante, augmentée (1671), ce prologue est omis, mais sept vers en sont incorporés dans une piécette intitulée *Of Farces* [8].

---

(1) *English Dramatick Poets*, p. 199.
(2) *Omniana*.
(3) T. V, p. 268.
(4) T. II, p. 784.
(5) Lohr, *Flecknoe*, pp. 107 et 89.
(6) *Prologue, Intended for his Physician against his will, In a Fools Coat.*
(7) *Epigrams of all sorts, made at divers times, on several occasions.*
(8) Page 52.

On peut en déduire que Flecknoe abandonna son projet en 1670 ou l'année suivante.

Même en dehors du domaine dramatique, Flecknoe a contracté des dettes envers Molière. Nous trouvons chez lui un exemple des rapports, si peu étudiés, entre les *Caractères*, tels ceux de Théophraste, et le théâtre. En 1658, suivant les traces de Hall, Overbury et Earle, Flecknoe publia un recueil intitulé *Enigmaticall Characters*, qui eut trois éditions. Dans celle de 1665, le soixantième caractère est celui d'une précieuse : *Of a Precieuse or Artificial Beauty*, et rappelle un passage de la première scène du *Tartufe*. Mais *Tartufe* ne fut imprimé qu'en 1669. Flecknoe a cependant pu voir jouer la pièce, soit à une des représentations privées à Versailles, soit à Villers-Cotterets, soit au Raincy [1]. Il n'y a rien d'improbable à cela, car à Bruxelles Flecknoe vécut dans l'entourage de la marquise de Mons, du duc de Lorraine, des filles du duc d'Aerschot et du jeune prince d'Arenberg. Et, d'ailleurs, la preuve qu'il alla à Paris, — ce que son biographe ignore, — c'est que le dixième caractère, dans l'édition de 1665, porte la mention : *Made at Paris*. Enfin, notre hypothèse se trouve encore confirmée par le fait que l'édition de 1658 des *Enigmaticall Characters* contient bien un caractère intitulé : *Of an Artificial Beauty* (non *Precieuse*), mais qui omet précisément le passage sur lequel nous nous appuyons [2]. Il a donc dû être ajouté entre 1658 et 1665.

---

[1] 12 mai 1664 (3 actes); 25 sept. 1664; 29 nov. 1664 et 8 nov. 1665.

[2] Voir ce passage en appendice.

## CHAPITRE V.

### Sir Martin Mar-all (1) or, the Feign'd Innocence,

par John Dryden.

John Dryden, le poète qui, par ses défauts comme par ses qualités, fut peut-être le plus anglais de tous les auteurs britanniques (2), va transformer, adapter Molière. C'est ici ou jamais, semble-t-il, que la différence de nationalité va se manifester par des altérations profondes.

On connaît assez la vie de Dryden; nous n'en rappellerons donc que certaines circonstances. *Secret Love or, the Maiden Queen* (3), pièce où l'influence de Molière se faisait déjà sentir, venait d'être représentée. La carrière de l'auteur s'annonçait de plus en plus brillante. Plein d'une curiosité inquiète, membre de la *Royal Society*, il vivait dans un entourage d'hommes cultivés et prenait rapidement conscience de lui-même. Il exprima bientôt sa conception de l'art dramatique dans son célèbre *Essay of dramatic poesy* (1665), où l'influence des *Examens* de Corneille est très apparente. Dryden allait être un adaptateur conscient. Ce serait là une chose bien plus importante encore s'il n'avait avoué son mépris pour ses propres comédies, écrites, à ce qu'il dit, pour de l'argent. La seule exception serait sa pièce héroïque intitulée : *All for Love!* En effet, la comédie proprement dite est, à son avis, *inférieure, par sa nature même, à toute autre espèce dramatique* (4). D'ailleurs, ajoute-t-il : *Je n'ai pas*

---

(1) Ce nom rappelle celui de *Martin Marprelate*, célèbre par la controverse de ce nom (vers 1590), et aussi *Marplot*, un personnage d'une comédie de Mrs. Centlivre, intitulée *The Busy-Body*. *Mar-all* fut vraisemblablement le prototype de *Marplot*. Mahrenholtz (*Molières Leben und Werke*, p. 324) confond les deux.

(2) Cf. Saintsbury, *Dryden*, p. 3.

(3) Voir chap. XIV.

(4) Préface de *An Evening's Love*.

*cette gaîté d'humeur qu'elle exige.* Par conséquent, *ceux qui déprécient mes comédies ne me font aucun tort, si ce n'est au point de vue du profit. Le renom est la dernière chose à laquelle je prétendrai pour elles* (1).

Nous savons que Dryden remaniait ses théories de temps à autre. Mais, comme adaptateur et traducteur, il resta toujours un fils de Scaliger : *nemo est qui non aliquid de Echo;* un fils de Ben Jonson, suivant lequel l'*imitatio* est aussi nécessaire au poète que l'*ingenium*, l'*exercitatio* et la *lectio* (2). *Partout*, dit-il, *où j'ai trouvé une histoire à mon goût dans un roman en vers ou en prose ou dans une pièce étrangère, je n'ai jamais fait et je ne ferai jamais de difficulté pour en emprunter le fond, l'arranger et l'adapter à la scène anglaise* (3). Nous verrons bientôt si Dryden a su, comme on le prétend (4), mettre sa théorie en pratique.

Mais auparavant il nous faut consacrer quelques lignes à un intéressant intermédiaire qui donna à Dryden, au dire de Downes, la traduction d'une pièce du *fameux poète français Monseur Moleiro!* (5) C'est William Cavendish, premier duc de Newcastle. En effet, d'après une note manuscrite dans l'exemplaire du *Roscius Anglicanus* que possédait l'antiquaire Isaac Reed, *Sir Martin* est mentionné dans les registres de la *Stationers' Company* sous le nom du duc de Newcastle (6). D'ailleurs, la pièce parut sans nom d'auteur jusqu'en 1691 (7).

William Cavendish (1592-1676) épousa à Paris, en 1645, une

---

(1) *A Defence of the Essay of Dramatic Poesy;* DRYDEN, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 116.

(2) Cf. SPINGARN, t. I, pp. 130 et suiv.; LEE, pp. 249-252.

(3) Préface de *An Evening's Love.*

(4) SAINTSBURY, *Dryden*, p. 55; MARGARET SHERWOOD, *Dryden's Dramatic Theory and Practice*, pp. 100-101.

(5) *Roscius Anglicanus*, p. 31. L'honnête souffleur corrige dans les *Errata* et écrit *Moleire...*

(6) En date du 24 juin 1668.

(7) Et non, comme on l'a toujours cru, jusqu'en 1697. Voir l'appendice bibliographique.

dame d'honneur de sa reine bannie. Après trois ans de séjour à Paris, il se rendit à Anvers où il habita jusqu'en 1660. Or, sa femme, *Mad Madge*, qu'affectionnait Charles Lamb (1), se piquait d'écrire et réussit, avec l'aide de son époux, à remplir plus d'une douzaine de lourds in-folios. Langbaine avait une haute idée des œuvres dramatiques du duc, et Scott connaissait les titres de ses pièces. Dans l'une d'elles (2), que Pepys trouvait *la chose la plus stupide qui ait paru sur la scène*, un des personnages, Maître Furres, semble emprunté au *Malade imaginaire*. Deux pièces influencées par Molière furent dédiées au duc : *An Evening's Love*, de Dryden, et *The Libertine*, de Shadwell. Dans *Bury Fair*, qui se ressent aussi de l'influence de Molière, Shadwell incorpora en partie une comédie du duc, intitulée : *The Triumphant Widow* (3). Voilà des liens multiples entre ce duc anglais et le comédien du Roy, et, à première vue, l'hypothèse d'une traduction préalable de l'*Étourdi*, qui serait bientôt devenue *Sir Martin Mar-all*, n'a rien d'inadmissible. Mais je n'ai pu découvrir aucune trace de cette traduction, ni dans les œuvres du duc, ni dans celles de sa femme, ni dans leur correspondance, et nous savons que la duchesse, qui idolâtrait son mari, conservait jalousement tout ce qui sortait de sa plume (4).

Pepys, il est vrai, présente comme un fait notoire que Dryden fit usage d'une traduction du duc, et il semble même attribuer à celui-ci la majeure partie de l'adaptation (5). Scott répète l'affir-

---

(1) Cf. *Essays of Elia*, *Mackery End*.

(2) *The Humorous Lovers*, imprimée en 1677.

(3) Imprimée en 1677.

(4) Voir, sur ce curieux ménage, une biographie du duc par sa femme, augmentée de l'autobiographie de la duchesse, annotée par M. C. H. Firth, Londres, 1886; une biographie du duc, annotée par M. A. Lower, dans la collection *Library of Old Authors*, ainsi qu'une monographie récente : *The First Duke and Duchess of Newcastle-upon-Tyne*, by the author of *A Life of Sir Kenelm Digby*, etc., London, 1910. L'édition de l'autobiographie de la duchesse par M. Jenkins (1872) contient un choix de ses œuvres.

(5) *Diary*, Aug. 16, 1667.

mation de Downes et pense que c'est par respect pour le duc que Dryden laissa paraître la pièce sans nom d'auteur jusqu'en 1697. C'est là, comme nous l'avons pu voir, une erreur. Quel était d'ailleurs ce sentiment de respect? Scott a probablement oublié qu'en 1678 déjà, quand parut la troisième (?) édition, le duc était mort depuis deux et la duchesse depuis quatre ans. Il me semble donc qu'on peut mettre en doute l'existence d'une traduction préalable. Mais comme Genest et M. Ward (1) sont également affirmatifs sur ce point, je préfère suspendre mon jugement.

Dryden avait étudié d'assez près l'œuvre de Molière ; nous en trouverons des preuves plus tard, même dans ses essais critiques. Peut-être fut-ce Molière qui lui apprit à se moquer des médecins (2) :

*So lived our sires, ere doctors learn'd to kill...*

Dryden avait également lu Quinault (3) dont l'*Agrippa* avait été traduit en anglais par Dancer et qui avait fourni à Sir William Lower le modèle de sa pièce *The Amorous Phantasme*. Dryden réduisit en une pièce l'*Étourdi* de Molière (1653 ou 1655) et l'*Amant indiscret* de Quinault (1654). Comme les thèmes de ces deux pièces se ressemblent étroitement, il a fallu les examiner de très près afin de distinguer ce qui revient à chacune d'elles. Faute d'avoir ainsi procédé, on s'est souvent trompé (4). Les deux pièces sont indépendantes l'une de l'autre, mais se trouvent reliées par leur commun modèle : l'*Inavvertito* de l'acteur italien Nicoló Barbieri, dit Beltrame. Elles n'ont rien de commun avec les *Bacchides* de Plaute (5).

---

(1) *Some Account*, t. I, p. 75 WARD, t. III, p. 334.

(2) *Epistle* to John Driden of Chesterton.

(3) Pierre Quinault, 1637-1688.

(4) On a attribué la *partie de piquet* aux *Fâcheux* (II, 2), alors qu'il est évident qu'elle est empruntée à l'*Amant indiscret* (I, 4 ; on a cru que la scène où Lélie confie à son rival tous les détails de la cour qu'il fait à Célie revenait à l'*Étourdi* (V, 4, 6), alors qu'elle appartient à l'*Amant indiscret* (I, 5, 6), etc.

(5) Cf. VON REINHARDSTŒTTNER, pp. 439-440.

Dryden s'est manifestement servi du texte original de Quinault, ce qui rend plus improbable encore qu'il se soit servi d'une traduction pour celui de Molière. Il a emprunté à Quinault plus qu'à Molière [1], à savoir la majeure partie des trois premiers actes de l'*Amant indiscret*. Il n'emprunte rien au cinquième acte, parce qu'il se réserve de l'employer plus tard dans *The Mock Astrologer*, qui fera l'objet d'un prochain chapitre. Molière a fourni à Dryden la substance des deux derniers actes de l'*Étourdi* [2]. Quatre personnages de cette pièce disparaissent dans l'adaptation. Ce sont les deux vieillards Anselme et Pandolfe, Andrès et le valet Ergaste. Dryden garde tous les personnages de Quinault, sauf Courcaillet, l'hôtelier de l'*Épée royale*. Enfin, tandis que Molière met la scène à Messine, Dryden la transpose à Londres, suivant en cela l'exemple de Quinault qui, lui aussi, avait choisi une capitale, Paris.

L'intrigue originale [3] ajoutée par Dryden et qui donne le sous-titre à la pièce : *La feinte innocence*, est d'une grande valeur comique, mais de nature assez scabreuse. Lady Dupe, une dame d'une moralité incertaine, mais pleine d'expérience, instruit sa nièce, Mrs. Christian [4], dans l'art d'exploiter le riche Lord Dartmouth qui lui fait la cour. Élève docile, la jeune fille suit

---

[1] Il doit à QUINAULT, I, 1-3 en partie, 4, 5, 6; II, 1-9 inclusivement; III, 1, 4, 9; enfin le commencement de IV, 1. M. Harvey Jellie n'indiqua comme empruntés à Quinault que II, 5 et 6, et indiqua à tort IV, 8. — Les pièces anglaises, en général, ne sont divisées qu'en actes. Lorsqu'elles possèdent une division en scènes, celle-ci est bien souvent rudimentaire. Il a fallu, pour les pièces qui sont dans ce cas, suppléer une division complète, d'après le principe suivant : une scène nouvelle chaque fois que le nombre de personnages en scène varie.

[2] Voici le détail de la dette : L'idée de I, 4 et 8; II, 6, 11 et des fragments de 7, 8 et 10; III, 2, 3 et des fragments de 4 et 5; IV, 1, 4, 5, 6, ainsi que 2 et 7 en partie; V, 1 et 4 et deux fragments de VI; de plus une réminiscence des *Précieuses ridicules*.

[3] Elle n'est nullement imitée de Molière, comme le croit M. HARVEY JELLIE, pp. 90-91.

[4] C'est-à-dire Mme Christian; le titre de Miss (Mademoiselle) avait au XVIIe siècle une signification très spéciale.

les conseils de sa tante avec un plein succès. Sans affirmer [1] que Mrs. Christian soit imitée de l'Agnès de l'*École des femmes*, il faut avouer qu'à certains moments elle y fait penser. Parfois même elle ressemble à Cathos, la Précieuse [2]. L'intrigue Dupe-Christian-Dartmouth comprend sept divisions [3]. Elle est très habilement rattachée à l'action principale. Les points d'attache se trouvent dans la parenté de Sir Martin avec Lady Dupe; dans diverses scènes où celle-ci s'emploie en faveur de Sir Martin [4], où Warner [5], le valet de Sir Martin, essaie de faire épouser Mrs. Christian par le rival de son maître et [6], ayant échoué, fait arrêter ce rival sous prétexte d'avoir manqué à sa promesse de l'épouser [7]; enfin, dans la scène finale où, grâce aux mesures prises par Lady Dupe [8], tous les personnages se trouvent réunis.

Cette dernière scène met en lumière une autre différence fondamentale entre l'auteur français et l'imitateur anglais. L'*Étourdi* de Molière obtient la jeune fille qu'il aime; l'*Étourdi* de Dryden est victime de la confusion d'une mascarade et épouse, sans le savoir, la servante de sa bien-aimée. C'est son valet, l'ingénieux Warner, qui se trouve devenir l'heureux époux de Mrs. Millisent. Le peuple anglais possède un sens profond de la justice qui ne s'est démenti nulle part, pas même au théâtre. Le public français,

---

(1) Cf. Moseley Kerby, p. 20.

(2) Cf IV, 1:15 (c'est-à-dire 15e division de la 1re scène telle que l'indique Dryden) et les *Précieuses ridicules*, sc. V.

(3) Deux dans I, 1; quatre dans II, 1; une dans IV, 1.

(4) I, 1 : 2; III, 2 : 1.

(5) Presque tous les personnages ont des noms significatifs, à commencer par Sir Martin et Lady Dupe; puis Warner, l'avertisseur; Moody, le renfrogné, père de la fiancée de Sir Martin, Mrs. Millisent, enfin Sir John Swallow (avale-tout), le naïf rival de Sir Martin. Observons, à propos du nom Millisent, que dans *The City Madam* de Massinger (1632) paraît une Mrs. Millescent. Un autre personnage de cette pièce, Luke Frugal, présente certains traits qui font songer à un Tartufe avant la lettre.

(6) IV, 1 : 9; 1 : 13; 1 : 15; 1 : 16.

(7) V, 1 : 1.

(8) Dans V, 3 : 2 et 3.

acquis d'avance à celui qui l'a fait rire, emporté par ses sentiments plus forts que son sens abstrait de la justice, applaudit de tout cœur à son succès final, mérité ou non. Il ne saurait être juste sans être d'abord bienveillant. L'Anglais, au contraire, dissocie complètement sa raison d'avec ses sentiments et saura condamner, au nom de la justice, ce qu'au fond du cœur il admire le plus. Dans le cas présent, ses sympathies vont à Sir Martin. Mais Warner, quoique valet, a fait preuve d'ingéniosité, de persévérance, de dévouement : il est le plus méritant, à lui la couronne. C'est pourquoi Dryden donne la jeune fille au valet, tandis que le maître, tout naïf et étourdi qu'il est, se trouve favorisé par Molière. Dryden préfère que Millisent épouse, plutôt qu'un sot, un homme qui n'a jamais pensé à elle. On a critiqué le titre de la pièce de Molière qui aurait dû, dit-on, s'appeler *Les Contretemps*, puisque Lélie ne commet de bévues que lorsque son valet l'a mal renseigné. Dryden semble avoir prévu l'objection, car il montre par un exemple que l'*Étourdi* sait réussir lorsqu'il agit en connaissance de cause et que les plans de son valet ne contrarient pas les siens; témoin la ruse de la mascarade [1], inventée par Sir Martin et non par le valet.

D'autres changements révèlent chez Dryden une tendance à dramatiser. Il fait représenter sur la scène ce que Molière ou Quinault font raconter. Le récit de la libération de Léandre par son rival Lélie et les remarques sur la conduite de Lélie déguisé deviennent deux scènes différentes [2]. Deux vers de l'*Amant indiscret* fournissent matière à une partie du troisième acte [3].

---

[1] Burnet (*History of my own times*) rapporte que, en 1668, le roi et la reine et toute la Cour, s'étant déguisés, se répandirent en ville, entrèrent dans les maisons et y dansèrent avec entrain (*with a great deal of wild frolic*). La ruse était donc très appropriée au temps et au lieu.

[2] V, 1 : 7; V, 1 : 12.

[3] III, 3 : 2.

Dryden aime aussi à présenter certains faits d'une manière plus frappante. Il préfère que Lélie se prétende le frère de Célie et pas seulement un voyageur qui a rencontré ce frère. La situation en devient beaucoup plus piquante Comme de juste, Lélie se conduit plus librement envers Célie que ne pouvait le faire un inconnu, d'autant plus qu'elle n'est pas une esclave, mais la fille de l'honnête Moody. Il est naturel aussi que, dans ces circonstances, Moody soit beaucoup moins soupçonneux que Trufaldin. C'est à de petits traits semblables que l'on reconnait la valeur d'une adaptation. Dryden est rarement en défaut à ce point de vue.

Il manifeste parfois une tendance à dédoubler actions et personnages. En cela, il a de qui tenir et peut se réclamer de toute la longue lignée de ses prédécesseurs, à commencer par Shakespeare (1). Dryden dédouble l'intrigue amoureuse entre Lélie et Célie et établit entre le valet Warner et la servante Rose des relations calquées sur celles de leurs maîtres. Ce changement est vaguement ébauché dans l'*Amant indiscret*. On pourrait cependant soutenir qu'il fut suggéré par les proportions symétriques du *Dépit amoureux*.

Certaines additions sont entièrement dans le goût de Molière : Warner, pour sauver son maître aux yeux de sa maîtresse, s'accuse de ses bévues (2) ; Sir Martin retient en ville son rival prêt à partir, en lui rendant le document que Warner venait de lui voler (3) ; enfin celui-ci, surpris en conversation avec Mrs. Millisent, se prétend occupé à lui apprendre une chanson (4).

Il est probable que Molière avait pour principe de ne jamais faire commencer une pièce par une scène très importante. C'est

---

(1) Pour s'en convaincre, il suffit, par exemple, de comparer le *Marchand de Venise* avec sa principale source italienne, *Il Pecorone* de Giovanni Fiorentino.

(2) II, 2 : 2.

(3) III, 3 : 2.

(4) IV, 1 : 10.

dire qu'il n'aimait pas d'y faire paraître un valet, personnage qu'il mettait généralement en vedette (1). En donnant au valet plutôt qu'au maître le premier monologue, qui avait bien des chances de passer inaperçu, Dryden s'écartait donc de ce principe. Ce n'est d'ailleurs pas la seule altération préjudiciable à la pièce. Les conversations entre maître et valet après chaque nouvelle bévue manquent de variété. L'emploi trop fréquent d'argent par les personnages dénote chez l'auteur l'impuissance à les faire agir par la nécessité des événements et le jeu des passions. La gigue dansée par Tony au cinquième acte est un sacrifice regrettable aux goûts chorégraphiques de l'époque, quoique ce soit une erreur pardonnable chez un imitateur de Molière. Enfin, comme toujours, il faut relever quelques grossièretés inutiles (2).

Toute la vitalité des personnages de l'action principale dérive de Molière. Leurs sosies, chez Quinault, sont, en effet, incolores, sans relief et sans vie. Cependant, quoique Lélie descende d'un degré l'échelle du comique, il n'y a pas lieu de déclarer que l'*Étourdi anglais... est un personnage beaucoup plus méprisable que son modèle français* (3). Mascarille devient plus grossier, Léandre plus faible et moins digne. Le ton de la pièce a sensiblement baissé, mais l'atmosphère de l'*Étourdi* est assez bien conservée, mieux que celle du *Misanthrope* dans *The Plain Dealer* de Wycherley, mieux même que celle du *Dépit amoureux* dans *The Mistake* de Vanbrugh, qui s'attache cependant plus étroitement au texte. Le vieux Moody est une *humeur* faite homme. Je veux le croire original jusqu'à preuve du contraire. Il correspond à Lidame, mère de Lucresse, dans *l'Amant indis-*

---

(1) Voir les rôles de valet dans *Don Juan*, *le Sicilien*, *Amphitryon*. Dans l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux*, *M. de Pourceaugnac*, *Scapin* et le *Malade imaginaire*, le valet ou la servante ont les rôles principaux et ne paraissent pas dans la première scène.

(2) I, 1 : 1; IV, 1 : 17.

(3) Cf. Saintsbury, *Dryden*, p. 43.

*cret*. Dryden a remplacé celle-ci par un homme, probablement parce que *la* vieille femme était déjà représentée, dans la liste des personnages, par Lady Dupe; tant est puissante l'influence de la tradition. Ils furent légion, les dramaturges qui reproduisirent ainsi, souvent inconsciemment, le cadre traditionnel de personnages qui n'a guère varié depuis Ménandre; et il en est encore aujourd'hui.

Mrs. Millisent est une Célie anglicisée, c'est-à-dire plus libre dans son langage et plus résolue dans sa conduite. Ce qui la distingue surtout de sa sœur française, c'est son admiration sincère pour l'ingéniosité, le courage et l'endurance. Elle possède l'*instinct sportif* spécifiquement anglais et apprécie ces qualités même chez les plus humbles. Lorsqu'elle a épousé Warner, Dryden, sans doute pour ne choquer personne, nous révèle que ce valet est un noble seigneur appauvri.

A la représentation, cette pièce doit paraître très animée et amusante, un peu longue peut-être. C'est que Dryden, non content d'un double modèle et d'une intrigue de son cru, pensa devoir y ajouter des épisodes tirés des sources les plus diverses. Mrs. Christian vend à lord Dartmouth un baiser pour un rubis (1), ce qui est un souvenir d'une pièce de Shirley, *Changes or, Love in a Maze* (2), où sir Gervase Simple paie d'un diamant un baiser de la pseudo Lady Bird et déclare ne vouloir donner qu'un rubis pour la permission de lui baiser la main. Mrs. Millisent donne à Sir John un rendez-vous (3) et renouvelle ainsi la plaisanterie dont furent victimes le docteur Caius et Sir Hugh Evans de la part de l'hôtelier de la *Jarretière*, dans les *Joyeuses Commères de Windsor*. Ce n'est pas tout; Dryden fait aussi des emprunts

---

(1) II, 1 : 2.

(2) IV, 2. Dryden, qui pouvait avoir vu jouer cette comédie le 22 mai 1662, le 10 juin 1663, le 1er mai 1667, etc. (Cf. Pepys), y fera d'autres emprunts pour *Secret Love or, the Maiden Queen*.

(3) II, 2 : 3.

à Cyrano (1), à la *Zélotyde* de Le Pays (2), au roman de *Francion* (3) de Sorel, à Voiture dont il traduit très gentiment la chanson

*L'Amour sous sa loy...* (4).

et enfin à une pièce de Shakerley Marmion (5).

Et pourtant l'œuvre n'a guère souffert de cette abondance d'incidents. L'appétit robuste d'un public longtemps sevré des plaisirs de la scène s'accommodait fort bien d'un régime aussi plantureux.

La première eut lieu au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, le 15 août 1667, *tous les rôles etant remplis avec beaucoup de jus-*

---

(1) Comparez II, 2 : 7 avec les *OEuvres diverses* de CYRANO, 1663, t. I, p. 135; Lettre X : *Contre un gros homme*, « à cause qu'un homme ne vous saurait battre en entier en vingt-quatre heures... » (*I think 't will ask two days to beat him all over*, etc., Dryden.)

(2) V, 1 : 5; M. Harvey Jellie renvoie au VII^e^ livre de la *Zélotide* de Du Païs. (*Les Sources*, p. 91.) Or, le court récit de Le Pays n'est pas même divisé en livres. Il devait être assez connu en Angleterre. Genest (t. I, p. 76) signale des allusions à cet ouvrage dans l'*Alliance of Church and State* de WARBURTON (1736) et dans les lettres de Richard Porson à l'archidoyen Travis (1788-1789).

(3) Langbaine, que suit docilement M. HALLIWELL (*Dict. of Old Engl. Plays*), réfère le passage en question à la *Francion* de M. DU PARC! M. Kerby (p. 19) écrit DU FARE!! Dryden l'a emprunté à la *Vraie histoire de Francion composée par Charles Sorel*, pp. 281-282 de l'éd. Colombey, Paris, 1858. N'oublions pas que Gillet de la Tessonnerie débuta dans la comédie par une adaptation de ce roman et que Dryden pouvait la connaître.

(4) V, 1 : 6. Cf. *Poésies de M. de Voiture*, p. 457, apud Langbaine, p. 133. Voiture, dont John Oldham (1653-1683) traduisit toutes les poésies, exerça plus tard une grande influence sur Pope. Hallam appelait celui-ci *le singe de Voiture*. Cf. *An Introduction*, p. 629.

(5) Comparez V, 3 : 4 avec *The Fine Companion* de MARMION, IV, 1. C'est à tort que M. HALLIWELL (*loc. cit.*) prétend que l'incident est tiré de *The Antiquary* du même auteur. M. Harvey Jellie copie évidemment l'erreur de Langbaine qui renvoie à IV, 3. L'incident en question (un homme est hissé sur un échafaudage de chaises sous prétexte de boire un toast solennel; il y est abandonné, réduit à l'impuissance) ressemble quelque peu à celui de *Virgile dans le panier*, dont nous trouverons plus loin un autre exemple.

*tesse et de vérité* (1). Une recette exceptionnelle, inférieure seulement à celle qu'avait produite *The Comical Revenge* d'Etheredge, atteste le succès de la pièce. Peu après, en 1670, Sir Martin était déjà proverbial (2). Il y eut trente représentations en 1667 (3). Trois ans après, la pièce servit de spectacle d'ouverture au nouveau théâtre de *Dorset Garden*. Trois jours de suite, le public s'y écrasa pour admirer Nokes dans le rôle de Sir Martin. D'après Downes, dont Genest et une longue série de critiques répètent l'affirmation, Dryden aurait écrit le rôle de Sir Martin expressément pour Nokes. Cela est peu probable, car il n'a guère changé Lélie. Il se peut cependant qu'il ait choisi la pièce parce que le rôle se prêtait au talent de l'acteur, dont la comique solennité, l'air de pusillanimité pitoyable et de consternation absolue (4) devaient composer un Sir Martin des plus réussis. Après 1710, la pièce passa du *Haymarket* à *Drury Lane*. La dernière représentation, à ma connaissance, eut lieu en 1721. Lélie vécut donc un demi-siècle sur la scène anglaise. C'est là une longévité remarquable. La Cour s'intéressa à lui autant que la ville et redemanda à quatre reprises (5) à rire de ses étourderies. Avant 1692 cinq éditions parurent. En 1714, l'*Étourdi* fut traduit littéralement. L'année suivante, on le retrouve dans *The Perplexed Couple* de Charles Molloy. En 1767 enfin, Lélie reparaît dans une scène de *The School for Guardians* de A. Murphy. Il continue aussi à vivre dans une pièce de Mrs. Centlivre, intitulée *The Busy-Body*, dont *Sir Martin Mar-all* est le

---

(1) *Roscius Anglicanus*, p. 28.

(2) *.... they'll as boldly do't,*
*As our Sir Martin undertake the Lute.*
(Prologue de *The Humourists* de SHADWELL.)

Dans *The Mall or the Modish Lovers* (1674), Sir Ralph Spatter déplore qu'on lui jette à la tête le nom de Sir Martin (III, 1).

(3) *Roscius Anglicanus*, p. 28. Pepys alla la voir quatre fois dans la même année. Cf. *Diary*, 16 et 19 août, 28 septembre et 4 octobre 1667.

(4) Cf. DORAN, *Annals*, t. I, p. 76.

(5) DOWNES, p. 31.

prototype. Lorsqu'on cessa de jouer la pièce, on l'imprima d'autant plus. Une collection de *Pièces imitées de Molière* et comprenant l'œuvre de Dryden fut classée par Sir John Lubbock parmi les cent meilleurs livres de la littérature mondiale et fut publiée dans *Morley's Universal Library*, ce qui constituait un brevet de popularité. Rien d'étonnant donc à ce que la Comédie-Française ait remporté un très grand succès en jouant l'*Étourdi* à Londres en 1879. Sarcey avoua que cela était dû à *la comédie intitulée : Les Bévues de M. Martin..., pièce très célèbre et presque populaire* (1).

Sir Martin fut accueilli diversement par les critiques. A Burnet, qui refuse même de s'occuper du *monstre d'immodestie et d'impureté* qu'est Dryden à son avis, on peut opposer Pepys qui accorde à la pièce les plus hauts éloges par ses paroles, en la proclamant *la pièce la plus comique que j'aie vue de ma vie... pleine d'esprit et plus remplie de véritable substance qu'il n'en fut jamais écrite*, et aussi par ses actes, en allant la voir à sept reprises, *car*, disait-il, *plus je vois la pièce... plus j'y prends de plaisir* (2). N'oublions pas que Dryden lui-même n'avait qu'une piètre estime pour sa comédie. Il semble y faire allusion lorsqu'il dit : *Je suis descendu, avant de m'en rendre compte, de la comédie à la farce* (3). Pourtant la génération qui suivit fut clémente à Dryden et particulièrement à Sir Martin. Pope rangea la pièce parmi les trois meilleures comédies de l'auteur (4). Le savant et fougueux Warburton y prit plaisir et pardonna à Dryden ses emprunts à l'étranger (5). Mais voici venir Scott et Hazlitt (6). Leur sympathie est hésitante. Scott, il faut le dire, n'étudia la pièce que très vaguement. S'il l'avait vrai-

---

(1) *La Comédie-Française à Londres*, 1879, apud WARD, t. III, p. 351, note 5.
(2) *Diary*, Aug. 19, 1667; Jan. 1, 1668; April 25, 1668.
(3) Préface de *An Evening's Love*.
(4) Cf. SPENCE, *Anecdotes*, éd. Malone, p. 111.
(5) Cf. BOSWELL, *Life of Johnson*, éd. Birkbeck Hill, t. V, p. 92.
(6) *Lectures on the English comic writers*.

ment comparée à ses modèles, il n'aurait pas écrit que *dans la partie empruntée à Quinault, le lecteur trouvera à peine assez d'esprit pour en compenser la grossièreté.* Il se trompe encore en croyant que la pièce de Molière est suivie avec une grande fidélité, *si l'on tient compte des changements que la transposition de la scène de Paris* — lisez Messine — *à Londres paraissait naturellement exiger* (1). On aime à lire l'honnête John Genest, qui toujours exprime franchement son opinion : Sir Martin, pour lui, vaut mieux que Lélie (2). De nos jours, on reconnaît parfois moins les mérites de Dryden comme auteur comique, au point que Mlle Sherwood lui dénie toute parenté morale avec Molière (3). D'autres pourtant le proclament le plus original des adaptateurs (4). M. Saintsbury va jusqu'à parler du *degré* SURHUMAIN *auquel il possédait le don... purement littéraire, d'adaptation et d'arrangement.* Si exagéré que soit cet éloge, il prouve qu'aujourd'hui on ose de nouveau apprécier les comédies de Dryden. M. Saintsbury appelle très justement notre pièce *l'une des plus uniformément amusantes* de son auteur. M. Ward loue franchement le personnage principal, ainsi que l'aisance du dialogue (5).

Avant de s'étonner des fluctuations de la critique envers Dryden et Sir Martin, il faudrait peut-être méditer une phrase de M. Gosse, écrite vers 1885, et où il se plaignait du *peu d'étude consacré aux pièces de Dryden* (6).

Un mot d'appréciation personnelle pour finir. Dryden a parfaitement anglicisé l'*Étourdi* sans en gâter la saveur. Malgré un double modèle, malgré des emprunts à d'autres pièces de Molière, à Voiture, à Le Pays et à Sorel, à Shakespeare, à Shirley et à Marmion, il a su y conserver une forte unité. L'intrigue origi-

---

(1) SCOTT, dans son édition de Dryden.
(2) *Some Account*, t. I, p. 76.
(3) *Dryden's Dramatic Theory*, p. 57.
(4) SAINTSBURY, *Dryden*, p. 55.
(5) WARD. t. III, p. 351.
(6) *Seventeenth Century Studies*, p. 238.

nale qu'il ajouta à tout cela est bien reliée à l'action centrale. Adaptateur dénué de délicatesse mais doué d'un instinct scénique très sûr, il a dépouillé ses modèles de certains vestiges de l'original italien. Après lui, plus de Messine, plus d'esclaves, plus d'Égyptiens et plus de traditionnelle reconnaissance, mais une action logique et forte avec certains éléments de grosse farce et pénétrée entièrement de l'esprit de Molière. La pièce est digne de son modèle; Dryden a mis en pratique sa théorie de l'adaptation.

---

## CHAPITRE VI.

### She wou'd if she cou'd,

par Sir George Etheredge.

De l'avis même de ses compagnons (1), Sir George était un paresseux. Comme il jouissait d'une fortune assez considérable, la gloire seule pouvait l'inciter à continuer ses travaux littéraires. Pendant plusieurs années, la réputation que lui avait value *The Comical Revenge* lui suffit. Peut-être fit-il un nouveau séjour à Paris; en tout cas il avait pu relire son Molière lorsque, le 6 février 1668, sa deuxième comédie parut à la scène.

Lady Cockwood est une coquette prête à tout. Campagnarde retorse et autoritaire, elle se sent irrésistiblement attirée par la ville dont ses appétits robustes veulent épuiser tous les plaisirs, tout en sauvegardant les apparences de la plus stricte vertu. Elle domine complètement le vieux libertin qu'est son mari, Sir Oliver Cockwood. Lady Cockwood ne commet qu'une seule maladresse, c'est de garder auprès d'elle deux jeunes filles primesautières et spirituelles, nièces de Sir Joslin Jolley, ivrogne jovial et compagnon de plaisir de Sir Oliver. Freeman et Court-

(1) Cf. Geo. Villiers, *Works, The Tryal of the Poets*, A Satyr.

all, les deux soupirants de Lady Cockwood, sont bientôt pris aux fraîches mines d'Ariana et Gatty. Diverses complications en sont le résultat. Il n'y a guère d'action dans la pièce et cependant je n'en sais pas de plus animée. Sir Joslin et Sir Oliver nous entraînent, en chantonnant, vers la taverne de l'*Ours;* Lady Cockwood nous invite dans son carosse et nous dépose, éblouis et bousculés, sous l'arcade du *New Exchange*. Avec Freeman et Courtall, perdus dans l'ombre bruissante du *Spring-* ou du *Mulberry Garden*, nous rivalisons d'à-propos avec Ariana et Gatty dont les yeux brillent dans les trous de leurs masques noirs... Bien peu de comédies font revivre aussi heureusement la vie tapageuse et frivole de la Restauration anglaise. Sir Oliver dans le costume de pénitent que lui fait revêtir sa femme après chaque nouvelle fugue; Sir Joslin amenant deux amoureux pour ses nièces chaque fois qu'il rentre éméché; Ariana et Gatty, vives et caustiques, aimant (miracle !) la grande nature; la boutiquière de l'Arcade, M^me^ Gazette, habile à la vente, au courant de tous les potins, entremetteuse à l'occasion; tous ces personnages à l'humeur mobile, impudents, onctueux, gouailleurs, incisifs, sont admirablement naturels et vivants.

En Lady Cockwood, le personnage central de ce petit monde, nous retrouvons Tartufe. Comme lui, elle a su élever l'hypocrisie à la hauteur d'un art. Elle lâchera la bride à ses passions sous les dehors d'une sévérité de mœurs puritaine. C'est une comédienne consommée et elle joue un rôle même devant sa servante, comme Tartufe devant Laurent. Elle a su prendre sur son mari un pouvoir comparable à celui que Tartufe exerçait sur Orgon. Le rapprochement est naturel, car nous savons que, plus tard, Etheredge montra le grand intérêt qu'il prenait au *Tartufe* en incitant l'acteur Medbourne à le traduire. Certains détails rappellent d'ailleurs le *Tartufe :* à l'exemple d'Orgon, Courtall, à un moment critique, se cache sous la table [1]. Çà et

[1] IV, 4.

là nous trouvons des traces d'autres pièces de Molière. Lady Cockwood accuse faussement Courtall qui ne répond plus à ses avances[1] et, comme dans l'*École des femmes*

> ..... *en adroite femelle,*
> *Fais fausse confidence à son époux fidèle,*
> *Qui dort en sûreté sur un pareil appas,*
> *Et le plaint, ce galant, des soins qu'il ...* [2]

n'a pas perdus.

Comme Célimène, elle envoie à Courtall et à Freeman deux lettres de rendez-vous identiques. Les deux galants, comme les marquis à la dernière scène du *Misanthrope*, comparent leurs missives et reconnaissent qu'ils sont bernés. L'influence de Molière sur cette pièce me semble donc au moins probable. N'oublions cependant pas que Lady Cockwood diffère de Tartufe en plus d'un point : elle n'est pas cupide; elle ne porte pas la ruine dans une famille entière; elle n'est pas démasquée; elle finit même par une soi-disant conversion.

Comme dans *The Comical Revenge*, Etheredge néglige ici le côté moral et didactique de son modèle. Il n'y a pas d'ombres à son tableau. C'est la vie en rose. L'atmosphère de tragédie du *Tartufe* disparaît. En outre, ces personnages ont encore quelque peu des *humours;* ils ont des tics, Lady Cockwood celui d'employer le mot « honneur », Sir Joslin celui d'appeler ses nièces *Bonnet-fol* et *Petite-rusée*.

Par contre, le dialogue est léger, animé et brillant; la langue souple et pure. Toute la vie enfiévrée de l'époque grouille dans ces scènes pittoresques et chatoyantes, qui font penser aux premières comédies de Corneille, *La Veuve* ou *La Galerie du Palais*. Comparée à *The Comical Revenge*, la pièce est plus forte et plus pure, résultat que l'on pourrait peut-être attribuer à Molière.

Etheredge a-t-il vu jouer le *Tartufe* en partie à Versailles ou

---

(1) IV, 1.
(2) I, 1.

à Villers-Cotterets en 1664; ou en entier chez la princesse Palatine en 1664 et 1665, ou bien en représentation publique à Paris, deux ans plus tard? C'est possible et c'est probable. D'aucuns ont affirmé, sans donner de preuves, qu'*il est évident, même pour l'observateur le plus superficiel* (1), que notre pièce est imitée de Molière. D'autres, réagissant, ont déclaré qu'il n'en est rien (2). Il faut s'entendre. Les qualités que l'on remarquait dans la première pièce d'Etheredge s'accentuent dans celle-ci à la suite, semble-t-il, d'un effort réfléchi et systématique. Comme la première pièce, celle-ci est pénétrée, mais plus profondément, de l'*esprit* de Molière. Le sujet est encore la vie contemporaine, mais l'action s'est simplifiée. Au lieu d'un groupe d'intrigues, subordonnées à une action principale, en voici trois, coordonnées, également importantes et dont un même personnage constitue le centre. La prose légère qu'Etheredge employait jadis avec hésitation a remplacé entièrement le pesant vers héroïque. L'auteur ne se contente plus d'emprunter à Molière le meilleur de ses types comiques, Mascarille, mais il lui demande la plus puissante figure de ses grandes pièces sociales : il imite Molière comme celui-ci imitait les Italiens. Enfin, il a appris de lui une certaine décence.

Le grand succès qu'avait obtenu *The Comical Revenge* fit affluer le public à la première représentation de *She wou'd*, le 6 février 1668. A 2 heures de l'après-midi on avait dû refuser mille personnes. Pepys eut grande peine à se caser dans les places à 36 sous. Le roi était venu et les courtisans guettaient son sourire. Mais le roi ne sourit pas une seule fois, et ce fut, si je puis dire, un *four* noir. Pepys trouva l'œuvre *stupide et ne contenant absolument rien de bon*, ce qui était le sentiment général quand le rideau baissa. Dans un coin, tandis que la salle se vidait, l'auteur, en compagnie de Buckingham, Sedley et Rochester, discutait avec animation. Il s'en prenait

(1) Harvey Jellie, p. 61.

(2) Ward, t. III. p. 445, note 4; Meindl, p. 198.

aux acteurs, surtout à Harris [1], et non sans raison. En effet, trois ans après, Shadwell confirma que les acteurs n'avaient pas appris leurs rôles [2]. D'ailleurs la distribution était mauvaise, la salle étouffait et le temps était sombre et pluvieux. Ceci explique la façon *barbare* [3] dont le public reçut la pièce. Plus tard, lorsque les acteurs connurent leurs rôles et l'influence de la Cour aidant, la comédie eut un certain succès, mais bien moindre que celui de *The Comical Revenge* [4]. Elle eut ensuite quarante-quatre représentations, tant à Londres qu'à Dublin, dont quatre en 1726, six en 1732 et la dernière à la fin de l'année 1750. Rien pourtant ne permet à M. Ward d'affirmer qu'elle eut *le plus grand succès possible*, même *pour un temps* [5]. Il y eut quatre éditions séparées, la dernière en 1735. En 1770, Bickerstaff s'en souvenait encore en écrivant sa *burletta : He wou'd if he cou'd or, an Old Fool worse than any* [6].

Les critiques émirent, comme toujours, les opinions les plus variées. Baker s'attaque à la *tenue relâchée* des personnages [7]. Dibdin trouve Etheredge *dangereux* à cause de sa licence [8]. D'autre part, Davies affirme qu'Etheredge fut *le seul dramaturge du règne de Charles II qui écrivit avec quelque décence dans ses manières et quelque retenue dans son langage* [9]! *Chambers's Cyclopædia* maintient que plusieurs de ses personnages sont *plus parfaitement individualisés, plus humains, plus concrets et vivants que ceux de Wycherley ou de Congreve* [10].

---

(1) Cf. Pepys, *Diary*, Feb. 6, 1668.

(2) *Roscius Anglicanus*, pp. 28-29; Shadwell, Préface de *The Humourists*.

(3) Le mot est de John Dennis dans la préface de *The Comical Gallant*. La *Biographia Dramatica* (t. II p. 264) le confond avec Sir John Denham. Cf. Dibdin, *A Complete History*, t. IV, p. 418, et Halliwell, *Dictionary of Old English Plays*.

(4) *Roscius Anglicanus*, p. 28.

(5) Ward, t. III, p. 445.

(6) Cf. *Some Account*, t. V, p. 301.

(7) *Biogr. Dram.*

(8) *Op. cit.*, t. IV, p. 118.

(9) *Dramatic Miscellanies*, t. III, p. 169.

(10) Tome II, pp. 61-62.

M. Ward cependant pense que *peu de traces de peinture de caractère sont perceptibles dans les comédies d'Etheredge* [1].

Sur notre pièce en particulier les avis sont également contradictoires. Pepys, tout en la déclarant stupide, en bon courtisan qu'il était, avouait y trouver *quelque chose de polisson et de spirituel* [2]. Pour Hazlitt, elle était, comme la précédente, *bonne à rien* [3], et *Chambers's Cyclopædia* déplore qu'elle contienne tant de *bouffonnerie* [4]. M. Ward lui dénie de la variété dans l'intrigue [5] et M. Meindl, se souvenant peut-être d'un article de Steele dans *The Spectator* [6], ne trouve aucune originalité dans les caractères. Il finit même par condamner sans appel cette *farce grossièrement sensuelle* ... [7]. Faut-il se décourager devant ce haro qui semble universel. Que non! car Shadwell, un contemporain de l'auteur, affirma que c'était *la meilleure pièce écrite depuis la réouverture des théâtres* et appuyait ses dires sur l'autorité de *quelques-uns des juges les plus compétents de l'Angleterre* [8]. Dennis [9] insiste sur la *vérité et la pureté de certains caractères et la pureté, la fraîcheur et la grâce aisée du dialogue!* Au temps de Langbaine, la pièce était considérée comme étant *du premier rang* [10]. Genest l'appelle *une bonne comédie* [11]. Enfin, hier encore, M. Gosse déclarait qu'elle était *de beaucoup la pièce la plus vivante et la plus gaie offerte, à cette époque, à n'importe quel public d'Europe, sauf celui de Molière* [12].

---

(1) *Op. cit.*, t. III, p. 444.
(2) *Diary*, Feb. 6, 1668.
(3) *Lectures on the English comic writers*, III.
(4) Tome II, p. 62.
(5) *Loc. cit.*
(6) 28 avril 1711.
(7) MEINDL, p. 198.
(8) Préface de *The Humourists*, 1671.
(9) Dédicace de *The Comical Gallant*.
(10) *Engl. Drum. Poets*, p. 187.
(11) *Some Account*, t. I, p. 85.
(12) *Seventeenth Century Studies*, p. 247.

Que faut-il croire en présence d'avis aussi opposés ? Pourquoi tant de blâme ? Pourquoi tant d'éloges. Cela seul prouverait que la pièce sortait de l'ordinaire et constituait une innovation. Et en effet, c'était la première application réussie d'une formule dramatique nouvelle en Angleterre. Pepys, bienveillant mais superficiel, n'y comprit rien. Seul parmi les contemporains, Shadwell, qui allait lui-même s'inspirer de Molière quoique d'une façon différente, sut comparer et apprécier. Très probablement Shadwell et M. Gosse ont raison : la pièce est une des meilleures qui furent écrites entre 1660 et 1670. Je crois en avoir suffisamment fait ressortir les mérites. Quant à ses rapports avec l'œuvre de Molière, répétons que, après une étude approfondie, on reconnaît en Lady Cockwood une sœur de Tartufe. Je sais bien qu'il n'y a pas d'emprunts textuels et assez peu de ressemblance dans les incidents; mais telles quelles, les similitudes que nous avons observées, et surtout la position centrale de Lady Cockwood et le fond de son caractère, la peinture légère et sans grossièretés des mœurs contemporaines, l'art plein de mesure de l'expression permettent de revendiquer cette pièce pour Molière et de tenir Etheredge pour son adaptateur le plus intelligent et le plus personnel.

---

## CHAPITRE VII.

### The Sullen Lovers or, the Impertinents,

par Thomas Shadwell.

L'auteur des *Amants moroses*, celui que Scott plaignait de sa pénible immortalité (1), était un petit homme replet, très fier de ressembler à Ben Jonson. C'était Shadwell, le *véritable poète*

---

(1) Garnett and Gosse, *English Literature*, t. III, pp. 109-110; Scott-Saintsbury, *Works of Dryden*, t. I, p. 221. — Scott doit d'ailleurs à Shadwell certaines parties de son roman *The Fortunes of Nigel*.

*bleu protestant* (1), autrement dit *Og* (2). Il possédait un talent considérable mais non dégrossi.

Né en 1640 (ou 1642 ?), il étudia à Cambridge, pratiqua pendant quelque temps comme avocat au Middle-Temple à Londres et finit par se consacrer, après un voyage sur le continent, à la carrière d'auteur dramatique. Il fut en bons termes avec Dryden jusqu'au moment où il s'avisa de défendre Shaftesbury contre les attaques de celui-ci : à *The Medal* de Dryden il osa répondre par *The Medal of John Bayes*. Mais alors Dryden lança contre lui son *Mac Flecknoe*, qui le foudroya et le livra, pieds et poings liés, aux sarcasmes des générations futures. Cependant, après la révolution de 1688, le vaincu put goûter quelque satisfaction en supplantant Dryden comme poète lauréat. Il mourut quatre ans après, en 1692.

Shadwell auquel, à sa naissance, s'il faut en croire Dryden, la sage-femme aurait adressé ces paroles : « *Bois, jure et crie, ne te prive d'aucune basse jouissance qui convienne à ta masse; fais tout, mais abstiens-toi d'écrire...* (3) », devint pourtant l'auteur de dix-sept pièces (4) parmi lesquelles huit trahissent l'influence de Molière. Il s'avoua lui-même disciple de Ben Jonson qu'il admire passionnément. Il entendit parler des « *Fascheux* » de Molière, dit-il dans la préface, et résolut d'écrire en anglais une pièce du même genre. Il ne lut les *Fâcheux* que lorsqu'il eut presque achevé son œuvre et n'y trouva, dit-il encore, que deux courtes scènes à emprunter (5).

---

(1) Dryden, *Mac Flecknoe*.

(2) Dryden, *Absalom and Achitophel*, II. Cf. Spence, *Anecdotes*, éd. Malone, p. 111.

(3) *Absalom and Achitophel*, II.

(4) A vrai dire dix-huit, mais la comédie *The Innocent Impostors* est perdue. Les huit pièces influencées par Molière sont, outre la pièce qui fait l'objet de ce chapitre : *The Humourists* (1671), *The Miser* (1672), *Epsom Wells* (1673), *Psyche* (1675), *The Virtuosos* (1676), *The Libertine* (1676) et *Bury Fair* (1689). Les dates sont celles du *Dict. of Nat. Biogr.*

(5) *La première scène du second acte, entre Stanford et Roger, et l'épisode du jeu de piquet que j'ai transformé en trictrac, tous deux si changés que vous auriez peine à les reconnaître.*

Mais voici qu'il se lance dans une charge à fond de train contre ceux qui *n'ont jamais écrit une pièce sans en voler la plus grande partie*. C'est évidemment à Dryden qu'il en veut [1], et sa violence étonne le lecteur qui se souvient de la préface de *Sir Martin Mar-all* et du prologue de Dryden pour *Albumazar* [2]. Mais passons. Le prologue [3] débité, nous nous trouvons à Londres, en mars 1667-1668. L'atmosphère est celle de Ben Jonson, mais on joue à ce moment deux pièces de Molière, *Le Misanthrope* (*The Sullen Lovers*) et *Les Fâcheux* (*The Impertinents*). Stanford est Alceste, Lovel est Philinte. Un dédoublement a lieu : à chacun l'auteur donne un pendant féminin possédant les mêmes qualités et les mêmes défauts, Emilia et Carolina. Alceste-Stanford hait le monde dont Oronte-Ninny et Arsinoé-Lady Vaine représentent divers éléments assez peu sympathiques. Shadwell ajoute à ces personnages quelques fâcheux de Molière : Lysandre-Sir Positive [4], Filinte-Woodcock et Ormin-Huffe. L'action des *Fâcheux* est intimement reliée à celle du *Misanthrope* par trois intrigues d'amour, celles de Ninny et Woodcock avec Emilia et celle de Lovel avec Lady Vaine. Mais il y a des changements : Alceste n'est plus qu'un homme maussade, ennuyé par une série d'importuns ; et il n'y a plus de Célimène, partant plus de lutte dans l'âme d'Alceste entre l'amour et la raison. Cependant Stanford-Alceste se sent attiré vers son double féminin, Emilia, et sa raison l'approuve ; seule sa misanthropie combat son inclination. Il y a donc conflit, mais ce conflit n'est pas profond, pénible, presque tragique ; il n'est que divertissant. Nous rions de voir ce misanthrope pris

---

(1) Et non pas à Ravenscroft, comme on le croit sur la foi de Langbaine (p. 465) ; la première pièce de Ravenscroft date, en effet, de 1671.

(2) Une pièce imprimée par Thomkis en 1615 et réimprimée en 1634 et 1668. cf. Pepys, Feb. 22, 1668.

(3) Un deuxième prologue fut dit à une représentation devant les anciens collègues de Shadwell au Middle Temple. Cf. *A Collection of Poems written upon Several Occasions*, pp. 159-160.

(4) Sir Positive est parfois aussi Pancrace du *Mariage forcé*.

au piège de sa misanthropie, car c'est la misanthropie d'Emilia qui le charme, et nous croyons assister au dénouement de *The Silent Woman* de Ben Jonson : Morose, l'amoureux du silence, est attrapé par Epicœne, qui feint d'être muette.

Malgré son double emprunt à Molière pour le fond, à Ben Jonson pour l'esprit, Shadwell a su rester plus ou moins original. Ainsi, il peint habilement l'affection qui naît, inaperçue, entre les deux misanthropes, dissipant peu à peu leur aversion instinctive et leur méfiance acquise. Cependant Stanford est une brutale caricature d'Alceste, prototype de Manly dans *The Plain Dealer* de Wycherley, père d'une lignée de misanthropes anglais, fils de Molière et de Ben Jonson. Caricature, dis-je, car sa misanthropie n'est pas fondée sur une conception trop exigeante de la vie, sur les aspirations déçues d'une personnalité trop noble pour son milieu ; il est misanthrope de naissance, parce que son humeur est bilieuse. Il est de la race de Morose ; il porte l'étiquette « Maussade ». Emilia et lui parlent et agissent comme la maussaderie personnifiée et conçue sur un modèle traditionnel, ce qui leur enlève toute libre volonté et fait que leurs gestes, comme leurs paroles, sont réglés et attendus.

Philinte est devenu Lovel, mais ce n'est plus Philinte le sceptique, riant pour ne pas ricaner ou pour ne pas pleurer, mais simplement un jeune homme doué, par la nature, d'une humeur légère et frivole. Carolina n'est pourtant pas une réplique aussi fidèle de Lovel qu'Emilia l'est de Stanford. Mais si elle possède un soupçon de personnalité, c'est qu'elle n'appartient pas au monde de Ben Jonson, mais à celui de la période suivante, au monde de Shirley. Le prétendant que le père d'Emilia lui envoie de la campagne (1) n'est autre que Sir Gervase Simple dans *Love in a Maze* (2). Ceci n'est d'ailleurs pas une preuve isolée de l'influence des dramaturges d'avant la

(1) IV, 17.

(2) Comédie de Shirley, III, 1.

Restauration. En voici une autre : comme dans la *Mégère apprivoisée*, Lovel ne peut épouser Caroline avant que la sœur aînée de celle-ci, Emilia, ait épousé Stanford. D'autre part, l'arrangement des personnages et leurs caractères sont les mêmes que dans *Beaucoup de bruit pour rien* (1), ce qui nous permet d'affirmer que la cause du dédoublement d'Alceste et de Philinte se trouve être Shakespeare.

*Les Fâcheux*, pièce entièrement dépourvue d'action, se prêtait, mieux que toute autre, à une fusion. Comme il y a déjà deux fâcheux dans le *Misanthrope*, il suffisait d'allonger la liste. Oronte devient Ninny (2), le type éternel de l'écrivailleur vaniteux, toujours en quête d'un compliment, un composé du Lysidas de la *Critique de l'École des femmes*, du Trissotin des *Femmes savantes* et du Jack Daw de *Epicœne* (3), Il est plus sot qu'Oronte, mais il est peint d'une façon plus détaillée et précise. Tandis qu'Oronte n'est qu'un amateur, Ninny représente le poétastre de métier. Quoiqu'un peu caricatural, il est très vivant. Il est même probable qu'il ressemble, en plus d'un point, à des contemporains de Shadwell.

Sir Positive At-all possède, lui aussi, des traits empruntés à divers personnages. Son principal modèle est le pédant moliéresque et spécialement Pancrace du *Mariage forcé* (4). Sa *courante* est celle que dansait Lysandre dans les *Fâcheux* (5). D'autre part, quand un mot frappe son oreille, quel que soit ce

---

(1) Stanford-Emilia = Claudio-Hero; Lovel-Carolina = Benedick-Beatrice.

(2) Ce nom, qui était déjà employé en 1608 (cf. *Fool upon Fool or, Six Sorts of Sots*, 1605, réimprimé sous le titre *A Nest of Ninnies*, Old Shakespeare Society's Publications, 1824, pp. 37-38), eut un regain de popularité après 1668. Voir, par exemple, le prologue de *The Mall or, the Modish Lovers*, 1674. Lord Buckhurst dressa un *Catalogue of our most Eminent Ninnies*. Nous retrouverons plus tard Ninny dans *The Spectator* sous le nom de Ned Softly.

(3) De Ben Jonson, II, 3. Jackdaw signifie choucas.

(4) Sc. IV.

(5) I, 3.

mot, il s'écrie : ... « Oui, oui, je sais, je me souviens! Ainsi, un jour... . Et aussitôt il raconte à n'en plus finir. Il ne faut pas le contredire, croit-on, car il est vif; mais on se trompe, car il est le *miles gloriosus* de la pièce. On ne risque donc rien à l'appeler menteur, car il est aussi lâche qu'ingénieux et grandiloquent. Il est le frère du capitaine Bobadil de Ben Jonson (1), dont il possède aussi la fertile imagination (2). Mais ici encore Shadwell retouche ces figures traditionnelles avec des couleurs fraîches. Ainsi, Sir Positive est aussi une satire contre la *Royal Society* et les premiers efforts de la science expérimentale après 1660; une déclaration de guerre aux *Virtuosi* avant l'attaque vigoureuse en 1676 dans *The Virtuosos* (3). De plus, Sir Robert Howard, le beau-père de Dryden, était plus particulièrement visé et non à tort, s'il faut en croire la description qu'Evelyn donne de lui (4).

Huffe est un Ormin moins digne, moins ingénieux et d'un comique plus bas. Woodcock, personnage composite, est un souvenir du *Misanthrope* et des *Fâcheux* (5), et partage, en outre, avec Lovel, les défauts de Philinte dont il a la politesse exagérée et l'accueil ultra-facile. Il est encore le Filinte des *Fâcheux*, qui se démène tant pour prévenir un duel imaginaire. Enfin, il est une caricature de Lord St. John, un contemporain (6).

Lady Vaine est une Arsinoé grossière, une de ces femmes légères du théâtre élisabéthan, types d'un réalisme et d'une vitalité extraordinaires. Elle obtient un mari grâce à la ruse

---

(1) *Every Man in his Humour*.

(2) Cf. IV, 10 : Il mettra cent mille hommes sur pied en Flandre...

(3) Cf. Norman Pearson, *The Virtuosi*. — Th. Sprat, *Histoire de la Société royale de Londres*. Traduit de l'anglois. Genève, 1669.

(4) *Diary*, éd. Dobson, t. III, pp. 146-147.

(5) I, 1; I, 1, et III, 4.

(6) Olivier St. John, un des lords créés par Cromwell, et qui mourut en 1673. Cf. Pepys, *Diary*, May 6-8, 1668.

dont fut victime Hoard dans *A Trick to Catch the Old one* (1) de Middleton et Dekker. Peut-être Shadwell, qui devait connaître la pièce, s'en est-il inspiré.

Roger, le valet de Stanford, a plus d'esprit d'initiative que La Montagne des *Fâcheux* et possède déjà quelques-unes des qualités du valet moliéresque, *fourbum imperator*.

Il apparaît que Shadwell a menti dans sa préface, si l'on ment en ne disant pas la vérité entière. Une analyse détaillée prouve qu'il devait avoir lu le *Misanthrope* lorsqu'il écrivit le premier acte; les *Fâcheux* avant d'avoir commencé le deuxième; enfin, le *Mariage forcé* avant le cinquième. Mais il n'est pas nécessaire, pour expliquer les ressemblances textuelles (2), d'admettre que Shadwell a travaillé avec les pièces de Molière sous les yeux.

Représentée pour la première fois au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, le 3 mai 1668 (3), la pièce eut beaucoup de succès. La distribution était bonne (4). Douze représentations se succédèrent. Pepys assista aux trois premières. Le succès s'accrut lorsque le public eut reconnu les prototypes de Sir Positive et de Woodcock, mais ce fut aussi cet élément de popularité qui perdit la pièce : trois mois après, elle était déjà vieillie. Le 29 août, à 4 heures de l'après-midi, lorsque Pepys quitta, la salle était presque vide. On dut probablement rembourser les entrées. Le nombre de représentations dans les années qui suivirent se réduit à cinq, la dernière ayant eu lieu en 1703. Il n'y eut que deux éditions séparées. Shadwell méritait pourtant mieux. En général, il est vrai, le public anglais l'a bien

---

(1) 1608; la pièce fut remise à la scène entre 1662 et 1665. Cf. Downes, p. 26.

(2) Ressemblances textuelles avec *Misanthrope*, I, 1, III, 4 et IV; *Fâcheux*, I, 1, 3; II, 2, 3; III, 3, 4; *Mariage*, sc. IV.

(3) Et non le 5 mai, comme le prétend Genest (t. I, pp 85-86) suivi dans son erreur par le *Dict. of Nat. Biogr.* C'est la troisième représentation qui eut lieu ce jour-là. Le 5 étant un samedi, la première peut être datée du jeudi 3. L'erreur de Genest provient de la fausse interprétation d'un passage de Pepys.

(4) Downes, p. 29.

traité. Il fut assez heureux pour ne jamais être blâmé, ni loué, à outrance Rochester l'admirait avec des restrictions [1] et peut-être surtout pour vexer Dryden [2]. Son ami Langbaine [3] l'estimait beaucoup et Doran [4] lui reconnaît de la valeur. Richard Duke et M. Saintsbury lui ont reproché sa lourdeur [5], mais Rochester, Addison, Genest, Hallam, Saintsbury [6] lui accordent quelques éloges pour ses *humours*. On le trouve grossier [7], mais on reconnaît son intention morale [8], et, tout en le classant parmi les imitateurs de Ben Jonson, on lui accorde de l'invention [9]. Enfin, on s'est plu à voir en lui un peintre de mœurs de grand talent [10]. Sur *The Sullen Lovers*, en particulier, les avis sont généralement favorables. *Une assez bonne pièce*, dit Pepys [11]; *spirituelle et ingénieuse*, trouve Edward Phillips [12]; *régulière et divertissante*, ajoutent Langbaine et Baker [13]; *régulière et naturelle*, reprend Dibdin [14]; enfin M. Saintsbury conclut que, à la réserve de *Bury Fair*, notre pièce est la meilleure production de Shadwell [15].

Je crois que ces opinions sont fondées. Shadwell a eu pour collaborateurs... forcés : Shakespeare, Ben Jonson, Shirley,

---

(1) Cf. *The Genuine Works... of... G. Granville, Lord Lansdowne*, t. I, p. 433.

(2) Doran, *Annals*, t. I, p. 229.

(3) *Engl. Dram. Poets*, p. 451.

(4) *Loc. cit.*

(5) R. Duke, *An Epistle to Mr. Otway*, cf. *Chambers's Cycl.*, t. II, p. 111; Saintsbury, *Dryden*, p. 87.

(6) Rochester *loc. cit.* — Addison, *Spectator*, nº 35. — Genest, t. I, p. 85. — Hallam, *Introduction*, t. III. p. 526. — Saintsbury, *loc. cit.*

(7) *Chambers's Cycl.*, t. II, p. 62. — *Dict. of Nat. Biogr.*

(8) Ward, t. III, p. 461.

(9) Scott — Garnett and Gosse, t. III, p. 110. — Ward, t. III, p. 460.

(10) *Dict. of Nat. Biogr.* — Cunningham, *Nell Gwyn*, p. 47. — Pearson, *The Virtuosi*, p. 859.

(11) *Diary*, June 24, 1668.

(12) *Theatrum Poetarum*, t. II, p. 183.

(13) *Engl. Dram. Poets*, p. 451. — *Biogr. Dram.*

(14) *A compl. Hist*, t. IV, p. 181.

(15) Shadwell, *Four Plays*, p. iii.

Molière et d'autres peut-être. Ses procédés sont simples et peu nombreux : il dédouble des caractères, il dramatise des récits (1). Ses plaisanteries sont vulgaires, son comique est lourd, sa langue relâchée. Mais l'action est solidement et habilement agencée, les caractères sont vivants et portent la marque de l'auteur et l'empreinte de son temps.

Certains critiques, s'imaginant que justice n'avait pas été rendue à Shadwell, ont cru devoir le réhabiliter; d'où certaines exagérations (2). Ils ont été jusqu'à revendiquer pour lui l'honneur d'avoir fondé la comédie nouvelle qui date d'après 1660 (3). Molière a joué un rôle très important dans la formation de cette comédie, et l'examen de son influence sur Etheredge et sur Shadwell est essentiel pour déterminer lequel des deux en est le véritable fondateur. Cet examen me semble nettement favorable à Etheredge.

Shadwell a transformé des personnages de Molière en *humours* parfois excellents. C'est là son originalité, mais aussi sa faiblesse. Les *humours* sont, en effet, les successeurs des vertus et des vices dans les moralités. Ce sont des personnages arbitrairement construits non pour refléter l'infinie variété de la vie, mais pour en illustrer chacun un seul aspect (4). Leurs paroles leur sont dictées par la tradition qui règle aussi leurs attitudes. Ce sont des automates perfectionnés, mais dont la puissance d'expression est réduite, dont les gestes sont circonscrits, les paroles comptées Ils semblent vivre quand le montreur est très habile; mais leurs silhouettes sont toujours un peu anguleuses, leurs attitudes figées, leurs mouvements saccadés. Shadwell fut un maître montreur de ces marionnettes. Il les découpa dans l'œuvre de Molière, leur attacha les ficelles de Ben Jonson et sut

---

(1) Dans I, 4, il fait une scène entière sur une phrase du *Misanthrope*, I, 1.

(2) Cf. *The Retrospective Review*, New series, p. 256 (1828) et *The New Monthly Magazine*, New series, t. III, p. 360-361 (1873).

(3) Cf. SHADWELL, *Four Plays*, éd. Saintsbury, p. xvii.

(4) Macaulay a magistralement développé cette idée dans son essai sur Mme d'Arblay. Cf. *Essays*, ed. by A. J. Grieve, London, 1909, II, pp. 602 et suiv.

les faire agir comme des hommes, à s'y méprendre. Etheredge ne possédait pas une telle puissance d'adaptation. Il n'osa pas arracher rudement la plante du terreau français et la tailler sans crainte avant de la replanter en sol britannique, mais l'enleva avec précaution, emportant la terre des racines. Il se fait ainsi que les Anglais du théâtre d'Etheredge sont au fond des Français, tandis que les Français de Shadwell sont Anglais jusqu'aux moelles. Or, les personnages de la *comédie nouvelle* sont précisément des Français recouverts d'un mince vernis anglo-saxon. Quant à l'action, celle de la première pièce de Shadwell, sur laquelle s'appuieraient éventuellement ses droits à la priorité, est lourde et compliquée, quoique solide. Celle de la première pièce d'Etheredge est double, c'est vrai; mais la moitié héroïque y est déjà prête à se détacher et à disparaître, et la moitié comique est déjà d'une simplicité élégante, nouvelle à cette époque. D'ailleurs, dans la deuxième pièce d'Etheredge l'action héroïque a entièrement disparu et l'intrigue est un modèle de simplicité et de concentration. La deuxième pièce de Shadwell, au contraire, ne marque aucun progrès sur la première au point de vue de la construction.

Comme peintre de mœurs contemporaines, Etheredge égale Shadwell. Shadwell brosse dur et colore vigoureusement; Etheredge a le pinceau plus souple, les tons plus discrets et plus justes. En outre, Shadwell se montre foncièrement grossier alors que son rival a su apprendre de Molière quelque réserve et quelque mesure. Enfin, au point de vue de l'expression, Etheredge est sans conteste de beaucoup supérieur à Shadwell. C'est la prose flexible et légère du premier qui deviendra la langue de Congreve, l'expression caractéristique de la *comédie nouvelle*. La conclusion s'impose : Etheredge est le fondateur de la nouvelle école.

Ne déprécions pourtant pas Shadwell, car son importance ne s'en trouve pas diminuée. Lorsque, dans les toutes premières années de la Restauration, Etheredge transporta en Angleterre la formule dramatique de Molière, le public, très francisé,

l'accueillit avec un enthousiasme extraordinaire. Mais, à mesure que l'élément anglais reprenait le dessus, cet enthousiasme tombait. La deuxième pièce d'Etheredge n'eut plus qu'un succès d'estime et frisa le fiasco de près. La première pièce de Shadwell fut reçue avec bienveillance, mais la vogue de l'auteur ne fit que croître dès ce moment, en même temps que se reformait la conscience nationale. Sans Shadwell le mouvement moliériste eût probablement cessé en même temps que l'engouement pour la France. Heureusement le disciple de Ben Jonson sut incorporer à l'œuvre de Molière un élément de la tradition indigène. On ne reconnut pas Alceste et Oronte, Philinte et Pancrace sous leurs habits anglais et on les accueillit comme des compatriotes.

Les trois comédies d'Etheredge ont donc transporté en Angleterre des modèles qui seront plus tard fréquemment imités. Les huit pièces de Shadwell ont donné à Molière droit de cité dans le pays. Celle que nous venons d'examiner commence la fusion intime de l'œuvre de Molière avec la littérature anglaise. Elle méritait donc toute notre attention.

---

## CHAPITRE VIII.

### The Mulberry Garden [1],

par Sir Charles Sedley.

Lisideius, qui, dans l'*Essai sur la poésie dramatique* de Dryden, défendit si bien le théâtre français contre Neander-Dryden, naquit en 1639? [2]. Il fit ses études à Oxford, se maria après

---

[1] *Le Jardin des Mûriers*, jadis situé sur l'emplacement actuel du palais de Buckingham et ombragé de mûriers que Jacques Ier y avait fait planter. (Cf. Wheatley, *London Past and Present*, t. II, pp. 565-566.) Wycherley choisira plus tard le nom d'un jardin semblable, le *St. James's Park* (Cf. Traill, *Social England*, t. IV, p. 660) pour titre d'une pièce : *Love in a Wood or, St. James's Park*, 1671. Je crois que M. Koerting (*Grundriss der Geschichte der Englischen Litteratur*, p. 292) a tort d'affirmer que Wycherley a *imité* Sedley dans cette pièce.

[2] Lisideius — Sidleius, Sedley. Il fut peut-être aussi Medley dans *The Man of Mode* d'Etheredge. Cf. Gosse, *Seventeenth Century Studies*, p. 249.

une jeunesse passablement orageuse et, s'étant intéressé à la politique, joua un certain rôle dans la révolution de 1688. Il excellait parmi la foule des gentilshommes à la plume facile, *the mob of gentlemen that wrote with ease*, et fut loué avec exagération pour deux tragédies sans valeur (1), pour quelques gentilles pièces de vers (2) et pour ses trois comédies. C'étaient d'abord *The Mulberry Garden*, ensuite *Bellamira or, the Mistress*, imitée de Térence, et enfin une adaptation, aujourd'hui, semble-t-il, perdue, du *Grondeur* de D. A. de Brueys et Palaprat (3), intitulée *The Grumbler*.

Sedley aimait tout ce qui venait de France. Cette disposition combinée avec l'intérêt qu'il prenait à la politique lui fit produire, en 1668, une pièce à tendance politique où il utilisa l'*École des maris*.

Comme la première pièce d'Etheredge, celle-ci comprend une partie héroïque, dûment pourvue de personnages chevaleresques et grandiloquents et de scènes à grand spectacle, et inspirée de Dryden, dont *The Indian Emperor* et *Tyrannic Love* venaient de paraître. Comme chez Etheredge, cette partie est assez mal rattachée à l'action comique, exige de nombreux changements de décors et manifeste une tendance antirépublicaine. Enfin — dernier trait de ressemblance entre les deux pièces — dans l'aventure d'Estridge qui enlève la servante au lieu de la maî-

---

(1) D'après M. Ward, t. III, pp. 447-448.

(2) Parmi lesquelles le charmant poème : *Love has still something of the sea*, où l'auteur emploie le nom, peu familier pourtant en Angleterre, de Célimène. Cf. Sedley, *Works*, p. 56.

(3) Le *Dict. of Nat. Biogr.* ignore encore la source de *The Grumbler*. Le *Grondeur* fut représenté pour la première fois au Théâtre-Français, le 3 février 1691. L'adaptation, imprimée, prétend M. Ward, en 1702, ne fut jouée qu'en 1754, remaniée sous forme de farce, au théâtre de *Drury-Lane*. Le 8 mai 1773, une autre version fut représentée à *Covent Garden*. (Cf. Genest, t. IV, pp. 391-392.) Le *Grondeur* a fourni à Goldsmith le modèle de Croaker (Grichard) dans *The Good-Natured Man*, à moins que ce ne soit Samuel Johnson, le créateur de *Suspirius* dans *The Rambler*, n° 55.

tresse, nous retrouvons Sir Nicholas, de la *Revanche comique*, épousant sans le savoir la chambrière Lucy au lieu de la sœur de Sir Frederick.

La partie comique comprend trois thèmes. Le premier est le différend pédagogique entre les deux frères Everyoung et Forecast; le deuxième est la lutte entre le débauché Wildish et ses compagnons Modish et Estridge pour la main d'Olivia, l'une des filles d'Everyoung; le dernier est la campagne entreprise par Forecast pour conquérir la riche veuve Brightstone.

Le premier seul est emprunté à Molière et fait l'objet des premières scènes. C'est ce qui a trompé, hélas! nombre de critiques superficiels. Ainsi, M. Mahrenholtz (1) croit que la pièce est une adaptation de Molière. Il ajoute que l'adaptation est mal faite! Dibdin, M. Kœrting, *Chambers's Cyclopædia* et M. Kerby ne sont pas mieux informés (2). Langbaine, plus circonspect, déclare : « *Je n'ose dire que les caractères de Sir John Everyoung et de Sir Samuel Forecast sont des copies de Sganarelle et Ariste... mais je puis dire qu'il y a quelque ressemblance* (3) ». Disons tout de suite que Sedley a emprunté à l'*École des maris* vingt-six vers. Il en a employé l'idée fondamentale, mais l'a rendue méconnaissable. Il s'est, enfin, approprié une plaisanterie des *Précieuses ridicules* (4).

L'*École des maris* fait ressortir qu'un système d'éducation ultra-sévère produit de mauvais résultats. Sedley s'inspire de cette leçon et met en scène deux frères, partisans, l'un de la sévérité, l'autre de la douceur. En outre, l'un condamne la mode dont l'autre suit toutes les fantaisies. Mais, dès la deuxième scène du premier acte, Sedley perd de vue l'intérêt pédagogique de la pièce et laisse face à face, simplement, un frère austère et un frère

---

(1) *Molières Leben und Werke*, p. 324.

(2) DIBDIN, *A Complete History*. — KÖRTING, *Grundrisz*, p. 297, n° 1. — *Chambers's Cycl.*, t. I, p. 778. — KERBY, *Molière and Restoration Comedy*.

(3) *Engl. Dram. Poets*, p. 487.

(4) Sc. IX.

frivole. L'action se développe alors indépendamment de Molière et arrive à une conclusion directement opposée à celle de l'*École des maris*, car elle tend à prouver qu'un système vaut l'autre! Bien plus, les deux filles du sévère Forecast se marient aussi heureusement, si pas mieux, que celles du doux Everyoung, ce qui semble indiquer que les préférences de Sedley allaient à la méthode rigoriste!

Examinons de plus près les premières scènes. Au lieu des deux frères de l'*École des maris*, ayant chacun une pupille destinée à devenir leur femme, voici deux frères, pères chacun de deux filles. Ce procédé de dédoublement nous est déjà connu. Il est évident que Sedley a eu tort de transformer les tuteurs en pères, car la sévérité paternelle prête moins au comique que la jalousie sénile d'un tuteur. Mais Sedley avait besoin de plusieurs jeunes filles pour l'action héroïque, et d'ailleurs Forecast, qui devait tenter la conquête de la veuve Brightstone, ne pouvait aimer une pupille. Alors que dans l'*École des maris* le frère aîné, frivole, attaque son austère cadet, chez Sedley les rôles sont renversés. La modification n'est pas mauvaise. En effet, Molière, qui est essentiellement moraliste, a-t-il choisi le meilleur moyen de mettre en lumière la morale de sa pièce, en peignant de couleurs favorables l'avocat du système qu'il condamne, en l'espèce, Sganarelle? C'était en tout cas une audace que Sedley ne pouvait se permettre.

Mais voyons comment Ariste et Sganarelle se métamorphosent après les premières scènes. Everyoung est un esprit enjoué, enfantin et d'une charmante franchise; c'est aussi un viveur et un courtisan. Forecast, tout de noir habillé, apparaît sournois et hypocrite. Le premier est naturellement royaliste; le second évoque, par opposition, le puritain régicide. Et voilà, sans qu'on s'en soit douté, au lieu de deux frères, un Cavalier et une Tête-ronde. Le moment le plus dramatique dans la lutte de ces deux adversaires, le moment le plus beau pour le royaliste, était celui où le général Monk, maître de Londres, se rallia au parti monarchique : Sedley en fera le point culminant de la pièce.

Il donne donc aux filles du républicain Forecast des prétendants royalistes, ce qui provoquera l'arrestation de celui-ci par les puritains, mais assurera sa liberté et sa fortune après la déclaration de Monk. Nous retrouverons un procédé semblable chez Medbourne, qui fera de Tartufe un puritain, et chez Colley Cibber qui le transformera en ministre réfractaire, ou *Non-Juror* (1717).

Les filles d'Everyoung, elles aussi, auront des prétendants. Nous les verrons au *Mulberry Garden*, où Sedley nous présentera Wildish, Modish et Estridge, à l'heure délicieuse où, vers le soir, le jardin se remplissait d'élégantes, de grands seigneurs, d'écrivains et d'artistes (1). A cette peinture de mœurs, Sedley ajoute une anecdote personnelle. Il avait fait rosser l'acteur Kynaston, qui s'obstinait à le singer dans ses costumes et son langage, par des ruffians qui feignirent de le prendre pour Sedley (2). Afin de rafraîchir la mémoire de l'acteur qui ne s'avouait point vaincu, il fit de Forecast un prétendant à la main de la riche veuve Brightstone et fit bâtonner le vieux puritain par trois apprentis qui feignirent de le prendre pour son frère. Voilà l'origine de la troisième partie de l'action comique.

Les vers sont cahotants, mais la prose est légère, souvent pleine de justesse et déjà rapide et brillante comme celle de Congreve.

La pièce excita quelque curiosité. A la première, le 18 mai 1668 (3), on ouvrit les portes dès midi. Mais le roi resta renfrogné et la musique faillit rendre Pepys *enragé*. L'échec fut

---

(1) Cf. Pepys, *Diary*, Aug. 23, 1668; April 5, 1669, etc.

(2) Boccace raconte une anecdote semblable dans le *Décaméron* (7e nouvelle du 7e jour) : Donna Beatrice de Bologne fait battre son mari au lieu de son amant, le Florentin Ludovico. Il n'est pas impossible que Boccace se soit inspiré du fabliau français : « *De la bourgeoise d'Orléans, ou de la femme qui fit battre son mari* », quoique ici la victime ne soit pas déguisée. Dirc Potter (dans *Der Minnen Loep*) a directement imité Boccace.

(3) Cf. Pepys, 18 mai 1668. — Genest, t. I, p. 81. — Cibber, *Lives*, t. III, p. 98. — Van Laun et Mahrenholtz se trompent de vingt ans. Cf. *Moliériste*, t. II, p. 236; *Molières Leben*, etc., p. 378.

complet, et il n'y eut plus que de rares représentations (1). Il y a lieu de s'en étonner malgré la défaveur royale et l'insuffisance de la musique, car Charles II, Rochester, Buckingham, Dryden, Shadwell professaient la plus haute estime pour Sedley. Le roi l'élevait au rang de *vice-roi d'Apollon;* Rochester louait son *art léger;* Buckingham lui attribuait des pouvoirs magiques et Shadwell déclarait que dans *The Mulberry Garden,* il avait manifesté *le véritable esprit, l'humour et la satire comiques* (2). Pepys, toujours plein de bonne volonté, trouva dans la pièce quelques remarques spirituelles, mais rien de plus. Langbaine, un ami lui aussi, examina, compara et déclara que *tous ceux qui connaissent les deux langues n'hésiteront pas, et avec justice, à donner la préférence* [sur Molière] *à notre bel esprit anglais* (3). L'appréciation de Genest est significative : il ne trouve dans la pièce qu'une seule bonne scène, la première sans doute (4). Le *Dictionary of National Biography* et M. Ward (5) sont trop sévères : *The Mulberry Garden* n'est pas une pièce sans valeur. L'auteur a su habilement employer une idée de Molière pour relier entre elles trois intrigues originales. Il écrit bien et retrace avec adresse les mœurs de son époque. Dans la présente étude, la pièce n'a pas grande importance, il est vrai; mais la façon dont Sedley a transformé l'idée fondamentale de l'*École des maris* est intéressante et il importait de fixer, une fois pour toutes, sa dette envers Molière.

---

(1) Pepys n'en mentionne que deux, le 18 mai et le 29 juin 1668.
(2) Dédicace de *A True Widow.*
(3) *Engl. Dram. Poets,* p. 487.
(4) *Some Account,* t. I, p. 81.
(5) Tome III, p. 448.

## CHAPITRE IX.

### An Evening's Love or, the Mock Astrologer,

par John Dryden.

Depuis *Sir Martin Mar-all*, Dryden avait collaboré avec Davenant à une adaptation de la *Tempête* de Shakespeare. Il avait ajouté aux personnages de ce chef-d'œuvre romantique un homme qui n'avait jamais vu de femme, pour faire pendant à Miranda, la femme qui n'avait jamais vu d'homme. De plus, toujours fidèle à la tendance de dédoublement, il avait donné une sœur à Caliban ! La pièce contient aussi certaines traces de l'influence de Molière, qui seront examinées plus loin. Dans la préface de l'*Amour d'un soir ou le Feint Astrologue*, Dryden daigna enfin se défendre des multiples accusations de plagiat dont il avait été l'objet. Il le fit dans la préface d'une pièce où il pillait plus que jamais, joignant à cette effronterie celle de se poser en accusateur des autres. L'influence de la France a, d'après lui, réduit le théâtre anglais au niveau de la farce. Il se reconnaît lui-même coupable d'avoir aidé à cet avilissement, mais rejette une large part de la responsabilité sur le public. Il échappe à ses agresseurs en dépréciant l'objet de leurs attaques. Il ajoute, humblement, que les comédies constituent son gagne-pain. Mais après cette habile *captatio benevolentiae*, il se redresse. Il admire Ben Jonson, condamne Shakespeare et Fletcher et défend sa pièce en s'appuyant sur les théories dramatiques développées dans son fameux *Essai*. Quant à ses plagiats, il rappelle le souhait du roi que les critiques voulussent bien voler des pièces comme Dryden savait le faire. Et voici que son assurance devient de la présomption...

Ses emprunts, il sera assez vain pour croire qu'ils n'ont rien perdu entre ses mains ; il a d'ailleurs eu beaucoup de peine à les élever au niveau du théâtre anglais ! Quelle adresse ! L'accusé est

devenu le juge. Avec une apparente franchise, il cite ensuite la source de sa pièce, *Le Feint Astrologue* (1) de Thomas Corneille; mais il ne faut pas oublier que, l'année même où *An Evening's Love* fut jouée, parut une traduction anonyme de la susdite comédie (2) et qu'il fallait se hâter de crier au voleur soi-même, afin de prévenir le haro des autres. Mais ce n'était le cas que pour une pièce. De ses autres emprunts, à Shakespeare, à Quinault, à M. de Scudéri et ... à Molière, pas un mot!

Voici le résumé de la comédie : Le vieil astrologue Don Alonzo a deux filles, Jacinta et Theodosia, que courtisent deux Anglais, Wildblood et Bellamy, secondés par le valet Maskall. L'Espagnol Lopez obtient en mariage Aurelia, la nièce d'Alonzo, tandis que Don Melchor est cruellement puni pour avoir fait la cour simultanément à Aurelia et Theodosia. L'action principale comprend, d'une part, l'intrigue entre Jacinta et Wildblood et entre sa servante Beatrix et le valet de Wildblood, Maskall; d'autre part, la lutte de Bellamy et Lopez contre Melchor pour l'amour de Theodosia et Aurelia. La première partie est imitée du *Dépit amoureux*. Wildblood et Jacinta sont Eraste et Lucile; Beatrix et Maskall correspondent à Marinette et Gros-René. La deuxième partie revient à Thomas Corneille.

L'action secondaire, qui donne le sous-titre à la pièce, montre comment Bellamy sut tromper le vieil Alonzo en se faisant passer pour un savant astrologue. Elle appartient en partie à Thomas Corneille et à Quinault. Nous avons vu que Dryden s'était servi dans *Sir Martin Mar-all* des quatre premiers actes de l'*Amant indiscret* de Quinault. Il lui emprunte ici une partie du cinquième (3). Quant à Molière, voici ce que Dryden lui doit : sept scènes du *Dépit amoureux*, des fragments de l'*École des maris* et des *Précieuses ridicules*, enfin des

---

(1) Une version de *El Astrologo Fingido*, de CALDERON.

(2) DRYDEN, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 307. Whincop donne, par erreur, la date 1688 au lieu de 1668. Cf. *List*, p. 308.

(3) V, 4.

réminiscences de l'*Étourdi*, du *Tartufe* et de *Dom Juan* (1). Des textes à l'appui sont reproduits en appendice. On verra que M. Van Laun fait erreur en déclarant que Dryden a emprunté à Molière des scènes du premier, second et quatrième actes (2) et que Scott et M. Harvey Jellie (3) ont tort de considérer la scène de rupture entre Wildblood et Jacinta comme une traduction littérale de la fameuse dispute entre Marinette et Gros-René.

Les transformations subies par les personnages de Molière sont intéressantes à observer. Maskall, dont le nom rappelle *Sir Martin* et dont les actions font songer à Warner, possède la féconde invention de Mascarille dans l'*Étourdi*, en même temps que l'impudence et la couardise de Gros-René dans le *Dépit amoureux*. C'est un valet moliéresque, mais très changé, grossier et lâche, sans l'esprit et sans l'admirable bon sens de ses prototypes français. Beatrix (Marinette) produit une meilleure impression, mais son portrait reste inachevé; elle manque absolument de vie en dehors des scènes empruntées au *Dépit amoureux*. Les deux domestiques sont les seuls personnages de la pièce vraiment marqués du sceau de Molière. Il y a lieu d'en être surpris, car la scène anglaise n'a jamais produit une race de valets comparable à celle que sut créer Molière, et la race importée de France par Etheredge ne s'y acclimata jamais. En Angleterre, formaliste même à l'époque de la Restauration, ils se virent refuser les rôles d'hommes de confiance, de compagnons familiers, de tuteurs, de protecteurs que les Français leur avaient confiés.

Jacinta et Wildblood ne ressemblent à Lucile et Éraste (4) que dans un passage où Dryden a librement reproduit le texte de Molière. Je les considère plutôt comme des copies de Benedick

---

(1) *Dép. am.*, I, 2; II, 6; III, 11; IV, 2, 3, 4; V, 8. — *Ec. mar.*, I, 3. — *Préc. rid.*, sc. V, VII. — *Et.*, II, 4. — *Tart.*, III, 6. — *Dom J.*, II, 5.

(2) *Moliériste*, t. II, p. 145 : I, 2 — IV, 3, et les trois dernières scènes du II.

(3) Page 84.

(4) *Dép. am.*, IV, 4. Langbaine affirme un peu trop catégoriquement que ces deux personnages sont, *pour la plus grande part, volés au Dépit amoureux*. Engl. Dram. Poets, p. 131.

et Béatrice dans *Beaucoup de bruit pour rien*, copies déjà esquissées par Dryden dans *Secret Love or, the Maiden Queen* [1] (1667) sous les noms de Céladon et Florimel.

Le souvenir de leurs joutes d'esprit, rapides et mordantes, a dû le hanter. Il a su communiquer un peu de leur adresse à Wildblood et à Jacinta. Wildblood possède, en outre, quelques traits de Dauphine dans *Epicœne* de Ben Jonson [2].

Certains critiques [3] ont voulu voir en Aurelia et Theodosia des imitations des précieuses Cathos et Madelon. Or, une seule de ces dames, Aurelia, parle une seule fois comme Madelon [4].

D'autres personnages, comme Don Alonzo, Lopez, Melchor et Camilla, ne représentent qu'occasionnellement Métaphraste et Albert, Éraste et Marinette [5].

Le fait que les onze acteurs (sauf Bellamy et Theodosia) se partagent les neuf scènes empruntées à Molière prouve clairement que Dryden n'avait pas l'intention de reprendre soit une intrigue, soit un caractère en entier. Une preuve plus convaincante encore, c'est que le valet Maskall agit comme le seigneur Valère [6]; que le noble Don Alonzo parle comme le valet Mascarille [7] dont, en outre, la servante Beatrix imite les plaisanteries [8]. D'ailleurs la pièce est un véritable capharnaüm de plagiats. Avec du Molière, du Shakespeare, du Ben Jonson, voisinent du Scudéry [9], du Quinault et même du Pétrone [10] !

---

(1) Langbaine (p. 163), Dibdin (t. IV, p. 163) et Halliwell (*Dict. of Old Engl. Plays*) ont également constaté dans cette pièce des traces de l'influence de Shakespeare.

(2) Cf. Dryden, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 142.

(3) Par exemple M. Jellie, p. 85.

(4) III, 1; cf. *Préc. rid.*, sc. V, VII.

(5) *Dép. am.*, III, 1 et IV, 2.

(6) Cf. *Ev. Love*, I, 1; *Ec. mar.*, I, 3.

(7) Cf. *Ev. Love*, IV. 2; *Dép. am.*, IV, 2.

(8) Cf. *Ev. Love*, sc. ult.; *Dép. am.*, V, 5.

(9) *Ibrahim ou l'illustre Bassa.* Mme Pepys attira l'attention de son mari sur cet emprunt, le 20 juin 1668. Cf. *Diary*. Voir aussi A. Tüchert, *John Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Madeleine de Scudérys Romandichtung*. Zweibrücken. G., 1885.

(10) *Petronius Arbiter*, d'après Langbaine, p. 163.

Cette comédie eût été plus importante si Dryden avait eu l'intention d'imiter systématiquement Molière. Cependant l'opinion qu'avaient d'elle le public anglais et la critique est quelque peu une opinion sur Molière et mérite par conséquent un instant d'attention. La première représentation eut lieu le 19 juin 1668 (1). Mme Pepys et sa servante et aussi Evelyn, avec plusieurs membres de sa famille, y assistèrent. Mais, malgré le talent de Hart dans le rôle de Wildblood (2), la pièce fut accueillie avec froideur. Même Pepys, après l'avoir vue plusieurs fois, n'y put rien trouver à louer (3). On la revit entre 1682 et 1685 (4). En 1685-1686 je trouve mention d'une représentation à la Cour (5).

Pourquoi cet insuccès? On peut dire que Dryden avait ou bien trop, ou trop peu emprunté. Il avait pourtant, avec un sûr instinct, négligé entièrement l'intrigue confuse que Molière avait reprise à Nicoló Secchi; mais il n'avait pas su donner à *An Evening's Love* la fraîcheur et la spontanéité du *Dépit amoureux*. Trop d'éclectisme nuit. D'autres dramaturges, aux plagiats moins variés, ont vu réussir leurs adaptations du *Dépit amoureux*, tels Ravenscroft (1677) et Sir John Vanbrugh (1706). Même après que les traductions de Ozell (1714), Miller et Baker (1732) et Foote (1742) eurent fait connaître l'œuvre entière de Molière au grand public anglais, on retrouve des traces du *Dépit*, par exemple, dans *The Perplexed Couple* de Ch. Molloy (1715) et, jusqu'en 1767, dans *Love in the City* de Bickerstaffe.

La critique ne fut guère plus clémente que le public. Pepys trouvait la pièce *sale* (6); Evelyn en déclarait l'intrigue *bête et*

---

(1) Cf. Pepys, *Diary*, à cette date.

(2) Downes, pp. 7-8.

(3) *Diary*, 20, 22 juin 1668; 8 mars 1669.

(4) Downes, p. 39.

(5) Lettre de Peregrine Bertie à la comtesse de Rutland, le 17 février 1685-1686. Cf. *Hist. MSS. Commission, Rutland MSS.*, t. II, p. 105.

(6) *Diary*, 20 juin 1668.

*très profane* [1]; Dryden lui-même confia à son éditeur Herringman, qui s'empressa de le raconter à Pepys, qu'elle n'était qu'*une pièce de cinquième ordre* [2]. Les opinions des critiques modernes sont beaucoup moins sévères. Genest avoue que, somme toute, c'est une bonne pièce et Sir Walter Scott est moins rigoureux pour elle que pour aucune autre comédie de Dryden [3]. Il en loue surtout l'animation et, en effet, déguisements, querelles et rixes, luttes confuses dans l'obscurité, scènes pittoresques dans la lumière rousse des torches, rien de tout cela n'y manque. C'est pourquoi M. Saintsbury se rallie à l'avis de Scott [4].

Il se peut que la divergence d'opinions entre les contemporains de Dryden et les critiques récents soit l'effet d'une réaction et que, par conséquent, les premiers furent injustes. Il faut oser avouer que la pièce est grossière et que même les emprunts faits à Molière n'y ont pas échappé à la contagion; que ces emprunts sont maladroitement mis à profit: que toute peinture suivie des caractères fait défaut; que l'animation tant louée n'est que l'effet d'un morcellement outré de l'action, se traduisant par des entrées et des sorties aussi nombreuses qu'inutiles; enfin, qu'avec tous ses emprunts à des pièces espagnoles et françaises la pièce n'est ni espagnole, ni française, ni même une adaptation anglaise satisfaisante.

---

(1) *Diary*, éd. Dobson, t. II, p. 288.

(2) PEPYS, *Diary*. 22 juin 1668.

(3) DRYDEN, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. III; note en tête de *An Evening's Love*.

(4) *Dryden*, p. 44.

## CHAPITRE X.

### The Dumb Lady or, the Farriar made Physician,

par John Lacy.

En l'année 1667-1668 habitait, non loin de la maison de Nell Gwyn, dans Maypole Alley, un acteur nommé Lacy (1). Apprenti chez le maître de danse et traducteur classique John Ogilby; lieutenant, puis quartier-maître dans l'armée royale pendant la Guerre Civile, il finit par s'engager dans la compagnie des comédiens du roi. Il avait trouvé sa voie. Aidé par son physique avantageux et son talent de danseur, il conquit aussitôt la faveur du public. Il créa le Tartufe de Medbourne (2) et l'Alderman Gripe dans *Love in a Wood* de Wycherley (3). Les critiques Langbaine, Genest, Doran et même l'austère Evelyn n'ont pour lui que des éloges (4). Lacy est aussi l'auteur de trois pièces : *The Old Troop or, Monsieur Raggou* (5), la comédie qui fait l'objet de ce chapitre et *Sir Hercules Buffoon or, The Poetical Squire* (6). On lui attribue, en outre, une exécrable adaptation de la *Mégère apprivoisée* (7). Il mourut en 1681 (8).

---

(1) Cf. Cunningham, *Nell Gwyn*, éd. Sisley, p. 38.

(2) Voir le chap. XII.

(3) Cf. Downes, p. 16.

(4) Pepys, *Diary*, passim. — Genest, t. I, p. 301. — Doran, t. I, pp. 97-98. — Evelyn, *Diary*, 27 novembre 1662.

(5) Cinq actes en prose, 1665; deux impressions, 1672 et 1698. Sa meilleure pièce, suivant le *Dict. of Nat. Biog.* — Scott s'en servit pour le chap. XX de *Woodstock*.

(6) Cinq actes en prose, 1684.

(7) *Sauny the Scott*, 1667 ; imprimée en 1698 et 1708.

(8) Écrire sa biographie serait utile — car l'introduction à l'édition de ses œuvres, par Maidment et Logan, est d'une information peu sûre — et intéressant, car les démêlés de la veuve de Lacy avec les acteurs (pour ne citer qu'un point) révéleraient des détails curieux sur les salaires et les pensions des artistes.

Lacy avoue crûment qu'il n'a écrit que pour l'argent. Est-ce une raison pour négliger totalement d'examiner sa pièce (1)? Je ne le crois pas.

Il ne mentionne pas Molière et voudrait, dans l'épilogue, donner l'impression que la pièce est originale. C'est pourtant une adaptation assez fidèle du *Médecin malgré lui* dont il n'a omis que des parties sans importance (2), en plus du dénouement qu'il remplace par celui de l'*Amour médecin*. Il emprunte aussi à cette pièce la fameuse consultation (3). Il a opposé à Leander (Léandre), amoureux d'Olinda (Lucinde), un second prétendant, le Squire Softhead, aussi sot que riche mais appuyé par Gernette (Géronte) (4), le père d'Olinda. Il en résulte un duel très comique. D'autre part, Gernette, au lieu de se mettre lui-même à la recherche d'un médecin pour sa fille, envoie Softhead et Jarvis, le mari de la nourrice, et profite de leur absence pour faire la cour à celle-ci (Jacqueline). Mais Jarvis est amoureux d'Isabel (Martine), la femme du maréchal ferrant Drench (5) (Sganarelle). De là des jalousies diverses qui nous valent cinq scènes (6). Olinda feint non seulement d'être muette, mais aussi d'être démente. On trouve la même faute de goût dans *Love à la Mode* (7), où Célia simule la folie afin que son amant Philostratus, déguisé en médecin, puisse pénétrer auprès d'elle. Le premier effort de Leander pour conquérir

---

(1) Comme le fait, par exemple, M. Kerby.

(2) Il reproduit du *Médecin malgré lui :* I, 1, en partie; I, 2, librement; I, 4, résumé et I, 5, résumé assez librement; II, 1, délayé; 2, 3, 4, 5 en partie; la fin de III, 1; III, 2, résumé; 5, 6, fragments.

(3) III, 5. — M. Ohnsorg, *John Lacy*, etc., n'a trouvé dans la pièce que des emprunts au *Médecin malgré lui*.

(4) Gernette = Geronte; le même déplacement de l'*n* s'observe dans *The Three Ladies of London* (1584) de Robert Wilson, où Gerontus est le même personnage que Gernutus, *The Jew of Venice*. Cf. Percy, *Reliques*. — Softhead signifie *au cerveau ramolli*.

(5) Drench signifie *potion*.

(6) IV, 5, 7, 8, 10, 11.

(7) Par T. S., 1663, V, 4.

Olinda ayant échoué, il fallut inventer un nouveau stratagème, ce qui nécessite deux scènes (1). La consultation des médecins occupe tout le cinquième acte. Lacy la prépare avec grand soin et force détails, et y incorpore un emprunt à *The Wild Gallant* (2) de Dryden, une plaisanterie de gamins au moyen de poudre à gratter, et enfin une scène de grosse farce (3), inspirée par la légende de Virgile le Magicien (4).

Les caractères de Molière ont subi de notables changements. Le notaire a été remplacé par le Parson Othentick, frère de Leander, tout indiqué pour la cérémonie du mariage et capable de souffler du latin à Drench pendant la consultation. Gernette est plus méfiant que Géronte (5). Olinda et Leander sont à peine esquissés. Martine est devenue une grossière maritorne, mais, comme telle, elle est excellemment conçue et décrite. Drench est plus cruel (6) et cupide, mais moins comique que Sganarelle. Il manque de se trahir à chaque instant par l'emploi de termes techniques du vétérinaire et du maréchal ferrant. Cela appartient à Lacy, et c'est du bon comique. Ni Jarvis, ni sa femme ne parlent de patois, et il faut louer Lacy d'avoir su dédaigner cette ressource facile. La nourrice ressemble à Isabel, mais a moins d'énergie. Les trois médecins n'ont de commun avec ceux de l'*Amour médecin* que leur pusillanimité et leur obstination.

Le seul personnage plus ou moins neuf est le Squire Softhead. Vaniteux et vantard, il cherche noise à tout venant et pousse la querelle jusqu'au moment où il voit venir les coups. Alors

---

(1) IV, 6, 12.

(2) 1663; IV, 2.

(3) Déjà préparée dans IV, 4.

(4) Cf. J. Stecher, La Légende de Virgile en Belgique (*Acad. roy. de Belgique*, 1890, 3e série. t, XIX, pp. 585-632), ainsi que M. Schwieger, *Der Zauberer Virgil*, Berlin, 1897, et l'ouvrage bien connu de M. Comparetti sur Virgile au moyen âge. Sur la diffusion de la légende du panier, voir ma note dans *Volkskunde*, 1912, nos 5-6, pp. 115-117.

(5) Cf. III, 9-11.

(6) Cf. III, 2.

subitement il redevient calme, respectueux, obséquieux même. Softhead est le *mauvais garçon* (Angry Boy) de l'*Alchimiste* de Ben Jonson, celui qui pratique avec virtuosité l'art de se quereller sans danger[1]. Sa race a de nombreux représentants à toutes les époques. A bien y réfléchir, Maître Jacques, dans l'*Avare* y appartient, lui qui se dit, en voyant Valère : « *Je veux faire le brave et, s'il est assez sot pour me craindre, le frotter quelque peu*[2] ». Il reparaît sous le nom de Sir Toby Doubtful dans *Love's Contrivance* de Mrs. Centlivre; devient Sir Wilful Witwoud dans *The Way of the World* de Congreve et finit par s'appeler Bob Acres dans *The Rivals* de Sheridan. Encore n'est-ce pas sa dernière incarnation.

Tous les caractères sont raidis, leurs sentiments simplifiés, leurs défauts ou leurs vices autant que possible réduits à un seul qui devient caractéristique. Tous sont plus grossiers[3], mais leur grossièreté n'a rien de morbide ou de vraiment vicieux. Il ne faut pas l'oublier : comme le XVII[e] siècle français, la Restauration anglaise, en dépit de ses apparences polies, est encore un âge rude, ardent et sensuel. C'est pourquoi Molière se confond si bien avec Ben Jonson, comme on peut le voir au troisième acte[4], où Lacy développe, à la manière de Ben Jonson, une idée empruntée à Molière.

Quoique cette pièce ne puisse prétendre au nom de comédie de mœurs, elle contient des traces d'observations sur les contemporains, telles les remarques sur les Français en Angleterre[5] ou sur les *Virtuosi* [6].

Elle laisse une impression de désordre. L'intrigue est mal

---

(1) Ravenscroft n'oublia pas le *Squire who got a knock in's cradle* (cf. Prologue de *The Citizen turn'd Gentleman*) (1671) et copia, dans cette pièce, le duel comique de Softhead et Leander, inspiré lui-même des aventures de Sir Tophas, le tueur de moutons, dans l'*Endimion* de John Lyly (II, 2) (1591).

(2) III, 6.

(3) I, 2-3; II, 2; III, 2, 6, 11; IV, 9; V, 6.

(4) III, 2.

(5) I, 2.

(6) I, 5.

conduite et le style négligé. Sans raison aucune, Lacy bouleverse l'ordre donné par Molière aux incidents (1). Parfois il a mal compris (2). Il omet même un épisode (3) qui, à en juger par les autres pièces de l'époque, était pourtant bien fait pour plaire à son public.

Lacy trouva quelque difficulté à faire cinq actes d'une pièce qui n'en comptait que trois. Comme on pouvait s'y attendre dans ce cas, un des signes les plus caractéristiques d'anglicisation n'apparaît que faiblement : il n'y a d'omission de monologues et de scènes sans action que dans deux passages (4).

L'épître au lecteur semble prouver que la pièce fut représentée avant 1672. Une allusion à *The Virgin Martyr* de Massinger, qui fut remise à la scène en 1668 (5), fixe la date vers 1669.

Langbaine admirait Lacy et déclara que sa pièce valait beaucoup mieux que celle de Molière (6). Curll, l'auteur d'une *Histoire du théâtre anglais* que l'on essaya de faire passer pour l'œuvre de Betterton, reprit cette opinion pour son compte (7). Les critiques modernes se sont montrés aussi durs pour Lacy que ses contemporains furent complaisants. Le *Dictionary of National Biography* parle avec mépris de cette pièce *misérable et très indécente*.

En réalité, cette comédie est saine, mais grossière, et d'ailleurs ce défaut est naturel chez les personnages qu'elle présente. Elle contient deux types bien frappés, Isabel et Softhead et marque un progrès important dans la disparition de l'action secondaire. Écrite par un acteur populaire qui connaissait probablement

---

(1) Il donne dans I, 7 ce qui conviendrait dans I, 3, et dans III, 1, ce qu'on attend dans II, 4.

(2) I, 4.

(3) *Médecin malgré lui*, II, 3.

(4) I, 3; III, 4.

(5) Cf. Genest, t. I, pp. 96-97.

(6) Ap. Genest, t. I, p. 301.

(7) *History of the English Stage*, p. 78.

son public, elle permet, plus ou moins, d'en mesurer le goût. Elle prouve enfin, par l'absence de modifications importantes, que la farce de Molière répondait presque entièrement aux désirs des spectateurs anglais de l'époque.

---

## CHAPITRE XI.

### Sir Salomon or, the Cautious Coxcomb,

par John Caryll.

John Caryll, descendant d'une famille catholique et royaliste, reçut une partie de son éducation à Saint-Omer en France[1]. Jacques II l'envoya comme *agent* à Rome où il s'acquitta avec honneur de ses devoirs. A son retour[2], il devint secrétaire de la reine Marie de Modène à qui Etheredge avait dédié *The Man of Mode*. Après la révolution de 1688, il suivit le roi à Saint-Germain et mourut à Paris[3]. Il est l'auteur d'une tragédie, *The English Princess or, the Death of Richard III*[4], et de la comédie que nous allons examiner[5]. Il avoue franchement son obligation envers *Molliere, le célèbre Shakespear de cet Age,*

---

(1) Il ne faut pas confondre notre auteur (1625-1711) avec John Caryll (1666-1736) qui fut l'ami de Pope. Les premiers éditeurs de Pope ainsi que Spence (*Anecdotes*), Dibdin (t. IV, p. 141), Macaulay (*Hist. of Engl.*, chap. VII), M. Kerby (p. 116) et même M. Ward (t. III, p. 315, note 1) ont commis cette erreur.

(2) Le manuscrit de son journal décrivant notamment son séjour à Paris se trouve au British Museum. Add. MSS. 28, 247.

(3) La vie de la cour anglaise à Paris fut récemment décrite par Edwin et Marion Sharpe Grew, *The English Court in Exile : James II at Saint-Germain*. London, 1911. Voir aussi *The Athenæum*, n° 4386.

(4) *A most sad, melancholy play*. Pepys, *Diary*, March, 7, 1667.

(5) Whincop (*List*, p. 98) l'attribue par erreur à Lodowick Carlell (récemment étudié dans une monographie de M. Ch. H. Gray). M. Kerby ne la mentionne même pas.

*et comme auteur et comme acteur*, et fait allusion à ceux qui, *tout en volant eux-mêmes, ont l'impudence de crier au voleur*, ce qui vise clairement Dryden.

La pièce, qui est en prose, parfois rimée, met en scène tous les personnages de l'*École des femmes*, plus dix autres, parmi lesquels trois ont une certaine importance : Sir Arthur Addell[1], Julia Wary et Mr. Single. Voici comment l'introduction de ces caractères modifie l'intrigue de l'*École des femmes*. Chrysalde (Wary) aura une fille, Julia, aimée de Mr. Single, fils d'Arnolphe (Sir Salomon Single). L'obstacle à leur union sera l'argent que représente un sot titré, Sir Arthur Addell. Peregreen Woodland (Horace) sera l'ami intime et l'allié de Mr. Single. Ajoutons à ces nouveaux venus Timothy, l'intendant de Sir Salomon, Roger et Harry, valets de Wary et de Peregreen, deux laquais, une nourrice (qui n'est que mentionnée dans l'*École des femmes*) et des chevaliers du guet.

Parmi les cinquante-neuf scènes de la pièce, vingt-deux sont empruntées, en tout ou en partie, à l'*École des femmes* [2]. On y trouve en outre des fragments du *Dépit amoureux* [3], de l'*École des maris* [4] et des réminiscences de *Dom Garcie de Navarre* et des *Fâcheux* [5]. Quoique Caryll ait bouleversé l'ordre des scènes de Molière, certains passages [6] prouvent qu'il a dû travailler avec le texte sous les yeux. Il a voulu accélérer l'action en omettant les monologues [7] et des scènes explicatives ou exprimant des idées générales [8]. Il fait jouer ce que

---

(1) Addell, Addle, signifie pourri.

(2) Dans l'ordre suivant I, 1, 4, 2, 3; III, 2; I, 4; II, 2, 3, 5; III, 4, 3; IV, 4; III, 5; IV, 1; V, 6, 4, 2; IV, 9; V, 1, 5, 3, 9.

(3) III, 4.

(4) II, 9.

(5) Resp. dans I, 4 et I, 6.

(6) P. ex. III, 9.

(7) *Éc. des fem.*, II, 1, 4. IV, 7.

(8) IV, 8; V, 7, 8.

Molière raconte (1) et mélodramatise autant qu'il le peut (2). Il remplace certains incidents comiques par d'autres qu'il croyait sans doute mieux choisis (3). Il évite une répétition de son modèle (4), mais se répète parfois lui-même (5).

Il n'a guère changé les caractères, si ce n'est celui d'Arnolphe qu'il rend et plus cruel comme père et plus bouffon comme amoureux. L'arrière-goût d'amertume que laissent certaines pièces de Molière disparaît entièrement. Sir Salomon ne souffre aucunement comme Arnolphe, car il n'aime pas Betty (Agnès); le pire pour lui, c'est de paraître ridicule (6).

L'intrigue ajoutée par Caryll est pleine de mouvement. Valets rossés, maîtres arrêtés par le guet et traînés incontinent devant le juge, font une heureuse diversion aux récits qui composent presque exclusivement l'*École des femmes*. Mais, ici encore, Caryll n'est pas entièrement original. Sir Arthur Addell n'est autre que Sir Positive At-all dans *The Sullen Lovers* de Shadwell. Comme Sir Positive, Sir Arthur ne manque jamais de se déclarer spécialement qualifié pour discuter tout sujet — quel qu'il soit — traité dans la conversation. Mrs. Cowley, dans *More ways than one* (1783), a d'ailleurs imité et Sir Arthur et Sir Positive. Est-ce là un hasard? Fut-ce un hasard aussi qui fit que l'on représenta *The Sullen Lovers* et *Sir Salomon* lorsque Charles II alla recevoir à Douvres sa sœur, la duchesse d'Orléans ?

Sir Positive étant, comme nous l'avons vu, un personnage dérivé des *Fâcheux* et du *Mariage forcé*, Caryll se trouve avoir imité Molière, même dans la partie la plus originale de la pièce. Julia est une très imparfaite copie d'Elvire dans *Don Garcie de Navarre*. Single ne possède pas de personnalité.

---

(1) III, 8; IV, 7; V, 7.
(2) P. ex. dans II, 2.
(3) IV, 2, 3.
(4) *Éc. des fem.* III, 1; III, 3.
(5) III, 2; IV, 9.
(6) IV, 2.

C'est au grand acteur Betterton que la pièce dut le succès qu'elle obtint. C'était au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, pendant la saison de 1669-1670 (1). Douze après-midi successives il y eut une salle bien garnie. En mai 1670, à la représentation de Douvres, le célèbre acteur comique Nokes joua le rôle de Sir Arthur dans un costume qui ridiculisait la dernière mode française, ce qui mécontenta beaucoup la suite de la duchesse (2). Nous connaissons les dates de dix autres représentations à la ville et d'une seconde à la Cour, la dernière ayant lieu en 1719 (3). Il n'y eut que deux éditions (4). Le titre de la pièce, une sonore allitération, avait frappé les esprits et, après 1670, nombre de dramaturges l'imitèrent (5). Somme toute, *Sir Salomon* eut un succès honorable. La critique ne daigna pourtant pas s'en occuper. Dans une épitaphe pour l'auteur de notre pièce, Pope loua son *esprit audacieux et cependant modeste* (6), et Genest lui fut clément (7).

Rappelons-nous qu'elle contient des fragments de cinq comédies de Molière et que ce qu'elle a de plus original est encore indirectement emprunté à celui-ci ; que, en dépit de cela, Caryll n'a pas su comprendre la leçon que venait de donner Etheredge

---

(1) Cf. Genest, t. I, pp. 98-99. M. Ward se trompe en datant *Sir Salomon* de 1671, t. III, p. 315, note 1.

(2) Cf. Downes, pp. 29-30. Voir aussi la cinglante remarque de Cunningham (*The Story of Nell Gwyn*, éd. Goodwin, p. 101) et le prologue de Dryden pour *The Conquest of Granada*, 1670.

(3) Cf. Downes, p. 47.

(4) Encore faut-il admettre l'existence de celle que signale M. Halliwell. Voir l'appendice bibliographique.

(5) Ainsi : Cibber, *The Double Gallant* (1707) : Sir Solomon Sadlife; Dr Kenrick, *The Duellist* (1773) : Sir Solomon Bauble; Cumberland, *The Walloons* (1782) : Sir Solomon Dangle; Cumberland, *The Impostors* (1789) : Sir Solomon Sapient; Hurdstone, *Just in Time* (1792) : Sir Solomon Oddly; Reynolds, *The Will* (1797) : Sir Solomon Cynic, etc.

(6) Cette épitaphe fut bien écrite pour l'auteur de *Sir Salomon* et non pour son homonyme. Toujours économe, Pope s'en servit plus tard pour Sir William Trumbull et ensuite, avec quelques modifications, pour la comtesse de Bridgewater!

(7) T. I, pp. 98-99.

et n'a produit qu'une pièce médiocre dans la tradition de Fletcher, Jonson et Shirley, sans trace de l'esprit nouveau; enfin, que sa prose est misérable.

Mais considérons aussi que ses tendances de dédoublement, d'accélération de l'action, de dramatisation s'y accusent très nettement; qu'elle constitue, par conséquent, un exellent terme de comparaison; qu'elle n'est nullement grossière; qu'elle offre le premier exemple d'un emprunt indirect et, enfin, qu'elle est simple et que les vers du moins en sont passables.

---

## CHAPITRE XII.

### Tartuffe or, the French Puritan,

par Matthew Medbourne.

Matthew Medbourne était un bon acteur de la troupe du duc d'York (1). Quoiqu'il ne jouât que des rôles secondaires (2), c'était un homme d'une certaine culture. Il savait le français. En 1670, encouragé par Etheredge qui lui promit un épilogue, il entreprit de traduire le *Tartufe* de Molière. Ce n'était pas un novice qui se risquait à cette entreprise ardue; Medbourne avait une tragédie à son actif (3).

Au temps où le courageux acteur s'assimilait Molière, la réaction contre la sévérité puritaine se manifestait encore par la grossièreté de certains auteurs et par le succès d'œuvres comme *Hudibras*, de Butler, satire géniale de toutes les hypocrisies, que le peuple lisait avec avidité et dont le roi avait fait son livre de

---

(1) Cf. Davies, t. II, p. 63. — Cunningham, éd. Goodwin, p. 13. — Doran, t. I, p. 44.

(2) Downes, pp. 21, 24, 27, 36.

(3) *St. Cecilie or, the Converted Twins;* c'est, des dix pièces que lui attribue le duc de Dorset, la seule qui nous soit parvenue. Cf. Sedley, *Works*, 1776, t. I, pp. 11-12.

chevet. L'état d'esprit du peuple était celui qui fait montrer au doigt les Tartufes, découverts par des yeux scrutateurs, impitoyablement dénoncés par des plumes actives et caustiques.

L'*Imposteur* n'était d'ailleurs pas un inconnu sur la scène anglaise. Tant s'en faut. Il s'appelait Ananias dans *The Alchemist* de Ben Jonson et Busy dans *Bartholomew Fair;* on se rappelait même l'avoir vu au temps de Shakespeare [1]. Medbourne ne pouvait ignorer ces précurseurs. Peut-être savait-il que le roi était bon catholique au fond? Et peut-être a-t-il cru, comme Langbaine [2], que le *Tartufe* de Molière était une satire contre les *Hugonots* français? En tout cas, comme catholique et comme serviteur du duc d'York, catholique, lui aussi, la tâche de ridiculiser les Puritains pouvait lui être agréable. En outre, comme acteur, il était leur ennemi naturel et devait se réjouir de pouvoir combattre ces contempteurs de son art, adversaires acharnés de sa profession qu'ils osèrent accuser d'avoir, par sa profanité, attiré le feu du ciel sur la capitale en 1666 [3]. De toutes façons, il croyait donc bien faire. Il en fut bien puni. Une nouvelle réaction se produisit en 1678; Titus Oates surexcita Londres jusqu'à la folie [4] par la révélation d'une prétendue conspiration catholique contre le roi, et Medbourne, appréhendé, alla mourir, l'année suivante, dans la prison de Newgate.

De son vivant, il admirait beaucoup Molière. Il estime que le *Tartufe* est *le chef-d'œuvre de Molière ou plutôt de toute la comédie française.* En 1670, un pareil éloge est certes remarquable, surtout de la part d'un étranger. Je me demande si Medbourne n'eut pas connaissance de cet extraordinaire panégyrique qu'écrivit Samuel de Sorbière dans la même année : « *Pour parler du Tartufe, je crois que Plaute, Térence, Cecilius, Afranius, le*

---

(1) Cf. *Twelfth Night*, IV, 2.

(2) P. 367.

(3) Cf. Prologue to *Witt without money* : being the first Play acted after the Fire. (*Covent Garden Drollery*, p. 11.)

(4) Gardiner, *A Student's History of England*, p. 615.

*vieil Andronicus et Menandre, que je ne devois pas nommer le dernier, Eupolis, atque Cratinus,... se mettroient à genoux devant Mr. Molière* (sic), *le reconnoîtroient pour leur maître, et non seulement ne voudroient pas travailler après lui à la pièce du Tartufe, mais avoueroient qu'elle efface tout ce qu'ils ont écrit* [1] ».

La pièce de Medbourne comprend une traduction presque complète du *Tartufe*. L'auteur, cependant, omet certains vers, soit pour écourter une tirade un peu longue [2], soit pour éviter une expression malsonnante [3] ou une plaisanterie qu'il ne comprenait pas [4]. Parfois ces omissions mutilent des parties essentielles, comme celle où Cléante explique la différence entre dévots et faux-dévots [5], gâtent un trait spirituel [6] ou rendent méconnaissable un caractère [7]. Tantôt Medbourne, tout en rendant intégralement la pensée de Molière, en concentre l'expression [8]; tantôt il est plus prolixe que son modèle [9].

Souvent il ajoute des vers, des idées originales, des scènes entières [10]. En général, il traduit avec une précision remarquable [11], d'autres fois il se trompe entièrement [12]; plus

---

[1] *Sorberiana*, p. 215. Les *Observations* de Sprat sur la *Relation* de Sorbière avaient fait connaître ce dernier en Angleterre. Voir l'app. bibliogr.

[2] I, 129-138. Les chiffres sont ceux de l'édition Despois-Mesnard.

[3] I, 2, 193-194.

[4] II, 2, 786.

[5] I, 5, 320-328.

[6] I, 1, 142-144.

[7] V, 4, 1783-1810, M. Loyal. Voici la liste complète des omissions, I, 34 vers; II, 13 vers; III, 1 vers; IV, 30 vers; V, 157 vers.

[8] Par exemple, il exprimera en quinze vers le contenu de I, 1, 29-32; 39-40; 63-65; I, 2, 195-211; II, 4, 722-726; 729-734.

[9] Et exprime en trente-trois vers I, 1, 23-24; 71-72; 107-116; II, 2, 518-519; II, 3, 631-635; IV, 3, 1341.

[10] Surtout dans I, 5; II, 5; III, 8 et 9; IV, 2 et 8; V, 8 en entier; au total six cents quarante-sept vers.

[11] Cf. III, 2, 860-862; IV, 4, 1330-1333, etc.

[12] Cf. I, 1, 58-60; 124; II, 4, 721-722; 749; III, 1, 839-843, IV, 3, 1319-1320; IV, 5, 1503-1504; 1507-1510.

souvent encore il traduit librement (1). Il essaie toujours de rendre des idiotismes par leurs équivalents anglais (2). Il brise les longues tirades en deux ou trois morceaux (3), ce qui a dû réjouir Hazlitt dont le grief principal contre le *Tartufe* se trouvait ainsi réduit à néant. Il change l'attribution de certains passages (4), mais sans résultats intéressants. Il ajoute de nombreuses indications scéniques (5).

Les vers de la traduction sont des pentamètres sans rimes, parfois harmonieux, le plus souvent monotones, parfois aussi impossibles à scander et toujours défigurés par ces lamentables élisions qui, à cette époque, constituaient un sérieux danger pour la poésie anglaise (6). Ça et là une paire de rimes se sont glissées (7). Tantôt Medbourne considère des exclamations ou de courtes questions comme des parties de vers, tantôt comme entièrement indépendantes (8). Somme toute, la traduction est loin d'être mauvaise. Elle a été faite sur la première édition (9).

Passons maintenant à ce que Medbourne y a ajouté de son cru. Laurent, le valet de Tartufe, qui n'est que mentionné par Molière, est devenu un personnage agissant. Il aime Dorine et lui avoue son amour (10). Elle veut se servir de lui pour démas-

---

(1) Surtout dans I, 1 et 5; IV, 1 et 4; V, 2 et 3.

(2) I, 1, 11-12; 23-24; 29-32; II, 3, 656-667; 674.

(3) I, 1 et 5 : Mme Pernelle; III, 2 : la déclaration d'amour de Tartufe.

(4) III, 1, 844; IV, 6; V, 7, 1861-1863; 1870; 1874.

(5) 4 dans I, 1; 10 dans I, 3; 2 dans II, 1; 1 dans I, 5 et dans IV, 2; dans IV, 5 et dans V, 4.

(6) Ainsi, I, 2, 191 : *He's always plac't at th' upper end o' th' table* (!) Voir, au sujet de ces élisions, une lettre de Swift dans le nº 230 du *Tatler*.

(7) II, 2, 507-508; II, 4, 815-818, outre celles qui marquent la fin d'un acte.

(8) I, 1 25, 33. — I, 1, 13, 16, 21, 71. A un certain endroit (I, 5, 411-422), les deux méthodes sont appliquées dans l'espace de dix vers.

(9) Le vers 1772, qui dans l'édition 1669 *a* (Privilège du 15 mars 1669) du *Tartufe* est compris dans le rôle de Dorine, l'est aussi dans notre pièce. Dans l'édition 1669 *b*, ce vers est dit par Elvire. Il n'y eut que ces deux éditions avant 1670.

(10) I, 5.

quer Tartufe. Elle a préparé tout un plan d'action [1] et en commence l'exécution [2] en montrant pour Laurent une sympathie croissante, savamment graduée. Elle communique les résultats obtenus à Damis [3] et cache celui-ci dans une chambre d'où il pourra écouter un entretien de Tartufe avec Elmire.

Voici Tartufe. Medbourne nous l'avait déjà montré [4] se rendant à l'église, portant, d'un air pieux, ses livres de dévotions. Il n'avait pas su voir que, par son absence même dans les deux premiers actes, Tartufe s'enveloppe de mystère et acquiert la puissance, aussi terrible que vague, de l'inconnu. Lorsqu'il le fait reparaître, c'est pour nous rendre témoins d'un entretien entre lui et Laurent [5]. Tartufe sent que la confiance d'Orgon est ébranlée. Il décide d'agir avec vigueur, de faire céder Elvire ou de ruiner la famille entière. Dans la scène suivante, Flipote répète à M^me^ Pernelle ce que nous savions déjà [6] : la défaite de Damis déshérité et la victoire, apparemment décisive, de Tartufe. La pieuse belle-mère en rend grâces au ciel et se prépare à aller féliciter son protégé qui vient, malheureusement, de sortir. Tout ceci n'ajoute rien à l'action ni aux caractères. L'excuse du traducteur c'est qu'il nous montre, au moment propice, quels alliés dévoués Tartufe possède dans le sein même de la famille d'Orgon.

Cléante a tenté d'éloigner Tartufe par la persuasion. Peine perdue! Dorine, bien différente de la Dorine de Molière [7], se moque de son naïf effort. Elle a bien d'autres ressources. En effet, elle se remet à « cuisiner » Laurent. Poussée par le désir de tout expliquer, très commun sur la scène anglaise, elle expose en détail de quelle façon Orgon a légalement fait don de tous

---

(1) II, 4.
(2) II, 5.
(3) III, 1.
(4) I, 5.
(5) III, 8.
(6) Par III, 7.
(7) IV, 2.

ses biens à l'imposteur. Elle demande conseil à Laurent, lui promet son amour, sa main...; Laurent, dominé et charmé, lui révèle les plus secrètes intentions de son maître. Il conforme évidemment ses conseils aux événements, tels que Molière les a arrangés. Ensuite Tartufe est démasqué; Orgon reconnaît son aveuglement. Dans l'œuvre de Molière, nous l'entendons s'enquérir avec inquiétude d'une certaine cassette. Dans l'œuvre de Medbourne, Tartufe ordonne à Laurent, en présence d'Orgon, de la mettre en lieu sûr (1). Laurent la remet à Dorine! Celle-ci apprend de Cléante que le roi désire la réconciliation de père et fils et que l'on a obtenu un mandat d'arrêt contre Tartufe. Tous ces détails factices, Medbourne devra les répéter dans les scènes qu'il a littéralement traduites; mais il omet une scène peu importante où Damis, réconcilié avec son père, se répand en menaces contre Tartufe (2). Il fond, combine les deux suivantes (3). Après d'ennuyeux bavardages entre Cléante, Dorine et Laurent (4), nous apprenons enfin qu'Orgon, par mesure de prudence, sera soumis, une fois de plus, aux effets d'un salutaire effroi avant d'apprendre qu'il est vraiment sauvé. Cela change considérablement le dénouement qui est presque entièrement original (5). Il contient, par endroits, quelques vers traduits de Molière et quelques réminiscences.

A la vue d'un officier de justice qui est, on ne sait pourquoi, à la recherche de Cléante, Orgon prend la fuite. On l'arrête. Cléante lui promet d'intercéder pour lui à la Cour. Damis veut se sacrifier pour lui et l'émeut jusqu'aux larmes. Orgon promet de s'amender. Sur ce, paraît Laurent qui demande et obtient la main de Dorine en échange de la cassette. Orgon apprend alors, avec force détails, tout ce que ses chers amis et parents ont fait

---

(1) IV, 8.
(2) V, 2.
(3) V, 4 et 5. — V, 5 correspond donc à V, 6 de Molière.
(4) V, 5.
(5) A partir du vers 1883.

pour lui. Ils ont tant fait que l'intervention laborieuse de Dorine et Laurent était parfaitement inutile. Valère obtient Mariane et promet sa sœur à Damis. Tartufe est emmené en prison pendant que Damis célèbre la clémence du roi. Enfin, après une danse générale, la pièce finit par une traduction délayée des six derniers vers du *Tartufe* (1).

Les scènes fidèlement traduites sont en prose. Les additions de Medbourne sont en vers blancs, sauf les scènes entre Dorine et Laurent, et souvent ingénûment indiquées dans le texte par de petites mains aux index tendus.

Il n'était guère difficile d'alourdir l'œuvre en racontant d'avance ce qui allait se passer. Medbourne a peut-être senti que cela enlevait tout intérêt à la pièce. Mais comment résister à cet éternel désir de tout expliquer, techniquement si possible, qui semble être tout-puissant chez des imitateurs pusillanimes ? D'autre part, c'est la tendance bien anglaise vers l'abondance, la profusion d'incidents et de personnages, la *copiousness* tant louée, qui fait ajouter une action secondaire superflue et allonger le dénouement. Ce dénouement est bien encore d'un esprit étroit : il faut que la vertu triomphe, conventionnellement, mais aussi que les coupables, tous les coupables, même ceux qui sont plutôt des victimes, soient punis. Il ne faut pas qu'Orgon oublie la leçon; mais l'insistance et le formalisme pédant que l'auteur met à la graver dans sa mémoire s'adressent tout autant au public, qui se voit ainsi traité comme un grand enfant, sympathique mais pas très intelligent, qu'à Orgon. Il y a d'ailleurs mauvais goût, semble-t-il, à soumettre ce vieillard à une humiliation publique laborieusement mise en scène

---

(1) L'épilogue est attribué à Sedley (*Works*, 1722, t. I, p. 11; *The Works of the Most C lebrated Minor Poets*, 1749, t. I, p. 118) D'autre part, une note dans une autre édition de Sedley (1716, t. I, p. 14), ainsi que Jacob (*Poetical Register*, p. 180), Whincop (*List*, p. 260), Davies (t. II, p. 63), et le *Dict. of Nat. Biogr.* l'attribuent à Lord Dorset. En tout cas, il n'est pas d'Etheredge, qui a par conséquent, manqué à sa promesse.

et cruellement prolongée. Remarquons que, grâce à l'action secondaire qu'il a ajoutée, Medbourne aurait pu finir la pièce par un dénouement logique, découlant des caractères, et ainsi corriger Molière. Mais non; il préfère, au dernier moment, faire appel au même *deus ex machina* que son maître. Peut-être trouva-t-il l'occasion trop belle pour négliger d'affirmer son loyalisme, en prévision d'une réaction anticatholique qui commençait à se faire sentir.

Laurent tel que Medbourne l'a conçu est une curieuse figure. C'est une victime de Tartufe, mais qui ruinera son oppresseur par les armes mêmes dont celui-ci s'est servi contre lui, la patience et l'hypocrisie. Laurent cache donc une haine ardente sous des dehors de piété tranquille. Au fond il est juste et généreux, mais Tartufe l'a rendu méfiant. Il exprime maladroitement son amour pour Dorine qui l'attire irrésistiblement par sa franchise hardie. Il lui accorde sa confiance comme par soubresauts, lorsque son amour presse les paroles sur ses lèvres et lui fait articuler gauchement les impulsions obscures mais fortes de son cœur. En présence de pareil personnage, Dorine devient elle-même plus intéressante à observer. Au début, elle essaie de se faire froidement calculatrice. C'est l'ennemie, décidée à ruser. Mais à chaque entretien avec Laurent, une expression, un mot, un silence de celui-ci lui révèlent des aspects imprévus dans ce caractère fruste, une richesse morale cachée, insoupçonnée. Les gestes de Dorine se font moins forcés, ses paroles plus sincères, et c'est de la sympathie et bientôt de l'amour. Medbourne, malgré toutes ses faiblesses, a donc le mérite, assez rare à l'époque, d'avoir créé une action psychologique naturelle et animée.

S'il faut en croire l'épître dédicatoire, les représentations furent assez nombreuses. La première eut lieu au *Théâtre-Royal*, après le mois de mai 1670 (1). Vers 1682, on jouait la pièce à

(1) Cf. Genest, *Some Account*, t. I, pp. 106-107.

*Lincoln's Inn Fields*, ainsi qu'en 1718 et 1719 (1). Il y eut trois éditions séparées. Le Tartufe de Medbourne fut le père d'une prolifique lignée d'hypocrites. *The English Friar* de Crowne parut en 1690. Jerry Witwind dans *The Stage-Beaux toss'd in a Blanket* de Th. Brown (1704) est déjà un petit-fils. En 1714, Ozell publia une traduction, et, trois ans plus tard, Colley Cibber faisait jouer son célèbre *Non-Juror*. Après une nouvelle traduction par Clare en 1732, Bickerstaffe remania la pièce de Cibber et l'intitula *The Hypocrite* (1768). L'esprit du *Tartufe* anime *The Debauchees* (2) de Fielding, et Blifil, dans son roman *Tom Jones*, devient Joseph Surface dans *The School for Scandal* de Sheridan. Dans cette filiation, l'influence directe de Medbourne s'étend jusqu'en 1768.

Langbaine nous assure que le *Tartufe* fut reçu *par des applaudissements universels* (3). Baker l'appelle *une traduction et une amélioration* du *Tartufe* français, qu'il considère pourtant comme un chef-d'œuvre (4). Sans cesser de trouver ridicule le titre de la pièce anglaise : *rendue en anglais avec de considérables additions et à grand avantage*, on peut reconnaître que cet acteur d'esprit modeste et de culture superficielle, vivant dans un monde pénétré de l'influence de Ben Jonson et capable de tous les sacrilèges, — témoin la façon dont fut traité Shakespeare, — fit preuve d'un respect peu commun envers Molière. Il le considérait déjà comme un classique. Je sais bien qu'il est déplorablement pédant et qu'il se complaît à détailler à satiété et d'une manière enfantine la leçon que ces scènes tragiques crient pourtant avec une force terrible; mais il a failli trouver un dénouement digne de l'œuvre ; il a ajouté une intrigue de quelque valeur; il a animé le dialogue en coupant les longues tirades et il a traduit sans erreurs trop fréquentes ou

---

(1) Cf. Genest, *Some Account*, t. II, pp. 633 et 655.
(2) Cf. Nichols, *Literary Anecdotes*, t. III, p. 361.
(3) *Engl. Dram. Poets*, p. 367.
(4) *Biogr. Dram.*, t. II, p. 321.

trop grossières, souvent avec bonheur et presque toujours dans un langage calme et digne. Ce sont là des mérites que l'on chercherait en vain chez des collègues plus ambitieux.

---

## CHAPITRE XIII.

### The Amorous Widow or, the Wanton Wife,

par Thomas Betterton.

Né vers 1635, Thomas Betterton, après avoir été commis-libraire, s'engagea, en 1661 (1), dans la troupe du duc d'York, dirigée par Sir William Davenant. Il devint le plus grand acteur de son temps. Après une carrière glorieuse et pleine de dignité, il mourut en 1710 et fut inhumé dans l'abbaye de Westminster. Sa première pièce, qui ne fut jamais imprimée, eut quinze représentations (2). Il adapta des pièces de Webster, Beaumont et Fletcher (3), Shakespeare, Massinger et probablement de Marston. Sa dernière œuvre fait l'objet de ce chapitre (4).

La figure de ce grand tragédien domine le théâtre de la Restauration anglaise. Il fut le premier des grands interprètes

---

(1) C'est-à-dire à l'âge d'environ 26 ans, d'après le *Dict. of Nat. Biog.* Or, suivant Downes (p. 18), il avait déjà créé plusieurs rôles à l'âge de 22 ans.

(2) Downes, p. 30.

(3) Il transforma *The Prophetess*, de Beaumont et Fletcher, en un opéra dont Purcell composa la musique. Le 21 février 1911, la *Masque Society* de Londres représenta le *masque* de cette pièce en même temps que *Comus* de Milton.

(4) Kirkman (*List*) mentionne, sous les initiales T. B., *Love will find the Way* et aussi l'*Amour à la mode*, que nous avons mentionné à propos de Flecknoe. — Le volume intitulé *History of the English Stage*, Londres, 1741, que l'on attribue à Betterton, n'est ni de Betterton ni une histoire, mais simplement une collection de détails biographiques sur divers acteurs et de remarques sur l'art dramatique, compilée probablement par l'éditeur Curll.

de Shakespeare (1) et compta parmi ses amis, comme Downes, Pepys, Aston, d'autres encore, des admirateurs enthousiastes (2). Bien avant Garrick, il sut conquérir un rang respecté dans le monde, qui jusque-là était resté jalousement fermé aux acteurs (3). Aussi Doran conclut-il un chapitre sur ce *joyau de la scène* par ce bel éloge : *il travailla sans relâche, il vécut sans reproche, il mourut à la peine, estimé et regretté par tous* (4).

Betterton créa plusieurs rôles dans les pièces où l'on retrouve l'influence de Molière. Il fut Lord Beaufort dans *The Comical Revenge* d'Etheredge; Sir Salomon dans la pièce de ce nom par Caryll; Dorimant dans *The Man of Mode* d'Etheredge; Don John dans *The Libertine* de Shadwell et Valentine dans *Love for Love* de Congreve (5). Son voyage en France, qui se place probablement en 1661, constitue un deuxième point de contact avec Molière. Le roi Charles II le chargea d'aller étudier le théâtre en France, *afin qu'il fût mieux à même de juger de ce qui pourrait contribuer à l'amélioration du nôtre* (6). Il y assista probablement à une représentation de l'*École des maris* (7).

---

(1) Parmi ses seize rôles les plus réussis, neuf appartiennent à Shakespeare. Cf. Downes, p. 52.

(2) Cf. Downes, p. 24. — Pepys, 4 nov. 1661. — Aston, *Supplement*, p. 6.

(3) Voir une lettre de Edward Young à la duchesse de Portland, en mars 1748 : *Except Betterton, I never knew... a dancing master that was a genteel man...* Cf. *Calendar of the MSS. of the Marquis of Bath at Longleat, Wilts.*, t. I p. 309.

(4) *Annals*, t. I, p. 58.

(5) Cf. Downes, pp. 24, 29, 36, 37, 44.

(6) Hallam, *Introduction*, t. III, pp. 518-519.

(7) Si Downes ne s'est pas trompé, on peut conclure que Betterton visita Paris entre le 24 juin 1661, date de la première de l'*École des maris*, et le printemps de 1662, où il jouait *Solyman le Magnifique* à l'ouverture du théâtre de *Lincoln's Inn Fields*. M. Lowe (*Life of Betterton*) semble avoir démontré que cette dernière date est une erreur pour juin 1661. Dans cette hypothèse, il est très difficile d'expliquer comment Betterton a pu introduire dans le quatrième acte de sa pièce un jeu de scène qui est de règle dans l'*École des maris* (II, 9), ainsi que le prouve la gravure en tête de la première édition (1661; cf. Album de l'éd. Despois-Mesnard), mais qui ne fut indiqué que dans la deuxième édition (1682). La seule explication — et elle

Le 9 novembre 1668, *George Dandin* fut joué au Palais-Royal. L'année suivante parurent deux éditions, dont une de contrebande. Un exemplaire parvint à Betterton qui était resté en relations suivies avec ses collègues de France [1] : la *Veuve amoureuse* était née.

L'éditeur anonyme de la pièce nous la présente pompeusement comme un pur chef-d'œuvre. Prologue et épilogue sont perdus [2]. Chaque personnage porte une étiquette détaillée. Betterton a amalgamé l'action de *George Dandin* avec une intrigue peut-être originale, mais qui peut lui avoir été inspirée par les *Précieuses ridicules* ou par le plan de Frosine dans le quatrième acte de l'*Avare*. La voici : Lady Laycock, une veuve d'un tempérament ardent, désire un mari, quel qu'il soit, et garde jalousement sa nièce Philadelphia qui est jeune et jolie. Cuningam lui présente son fauconnier Merryman sous le nom de vicomte Sans-Terre (ou Sans-Tare). Celui-ci, en accaparant l'attention de la veuve, permet à son maître de faire la cour à la jeune fille. On voit que le rôle de ce vicomte est tellement semblable à celui qu'aurait joué la vicomtesse de la Basse-Bretagne si le plan de Frosine s'était réalisé, qu'il est difficile de ne pas songer à l'*Avare* comme source de cette ruse. Certains critiques [3] ont voulu y voir un souvenir des *Précieuses ridicules*. Mais, outre qu'on ne peut trouver chez Betterton des personnages correspondant à Du Croisy et Jodelet, le déguisement du valet en noble y a un but entièrement différent.

---

n'est pas très plausible — serait que Betterton a pu recevoir des détails circonstanciés, probablement d'un acteur de profession qui avait vu représenter l'*École des maris*.

[1] Downes (p. 45) remarque que c'est Betterton qui faisait venir de France et d'Italie des chanteurs et des danseurs, tels *Monsieur l'Abbe*, *Madam Sublini*, *Monsieur Balon*, *Margarita Delpine*, *Maria Gallia*, etc.

[2] Le prologue était probablement de Charles Wilson (cf. Dibdin, t. IV, p. 362), l'épilogue de A. Manwayring (cf. Genest, t. III, p. 187, note). Il existe aussi un prologue qui fut dit à une représentation pour le bénéfice de Mrs. Hamilton et imprimé dans *The London Chronicle* en 1758.

[3] Notamment M. Miles, p. 225.

La veuve est un personnage très réussi (1). Merryman est une figure vivante ; c'est le valet joli garçon, tyran de l'office, prêt à toutes les aventures. Betterton lui a opposé un valet d'une honnêteté farouche, Geffrey, qu'exaspère la fatuité de Merryman et qui refuse avec indignation de remettre un billet doux à une femme mariée. Cependant ni la veuve ni les deux valets ne réussissent à animer l'intrigue lourde et compliquée où ils se meuvent.

Betterton a rattaché cette intrigue à celle de *Dandin* en faisant de Cuningam un ami de Lovemore (Clitandre) et de la veuve une parente de Lady Pride (Mme de Sotenville). Les vingt-neuf scènes de l'intrigue Laycock-Merryman (2) coupent les vingt et une scènes de l'adaptation de *Dandin* (3) en trois groupes qui correspondent aux trois actes de cette pièce. Dans les scènes où les deux intrigues prennent contact (4), on trouve naturellement des détails nouveaux. La duplication provoque aussi certains changements de scène (5), alors que *Dandin*

---

(1) Remarquons à ce propos que, sur la scène anglaise, les veuves furent toujours traitées avec une dureté marquée. Faut-il y voir l'influence de la Bible (cf. *Isaïe*, 54.4 et *Timothée*, 5) ou la survivance d'un préjugé d'origine espagnole (cf. Massinger, *A New Way to Pay Old Debts*, V, 1)? Les exemples sont nombreux : Dame Pliant, dans *The Alchemist* de Ben Jonson, la veuve Rich dans *The Comical Revenge* d'Etheredge (III, 2, 3), la pseudo-veuve Brightstone dans *The Mulberry Garden* de Sedley (V, 1). Plus tard, la comtesse de Pimbesche, des *Plaideurs*, devient la redoutable veuve Blackacre dans *The Plain Dealer* de Wycherley. Il serait intéressant de suivre les variations de ce que Butler (*Hudibras* I, chant I) appelle *the brisk attempt and putting on* envers les veuves. Le préjugé persiste encore, semble-t-il. Cf. Meredith, *The Egoist*, chap. III.

(2) I, en entier, 7 scènes; II, 1-5; III, 5 dernières scènes; IV, 8 dernières scènes; V, 4 premières scènes.

(3) Voici, en trois lignes, l'analyse de cette adaptation : *The Amorous Widow* (II, 8) + (III, 1, 2, 3, 4, 5) + (IV, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7) + (V, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12). = *George Dandin* (II, 2 fragment, + I, 1 écho) + (I, 3 embrouillé; I, 2, 3; II, 5 détails; I, 4, 5, 6) + (II, 1, 2; III, 6 détail; II, 3, 4, 5-6 en partie; II, 6 le reste) + (III, 1 en partie; III, 2, 3-4, 5-6 en partie; III, 6 fin, 7; II, 1 écho).

(4) II, 6-7; IV, 10, 18; V, 5.

(5) I; II; III, 6; IV, 8 et V, 12 dans une chambre; III, 1; IV; V, 6 dans la rue.

n'exige qu'un seul décor. Betterton multiplie les indications scéniques, preuve du peu de confiance qu'il avait en son texte ou en ses interprètes; ajoute des lieux communs du genre *héroïque*, le plus souvent mal à propos (1); se répète et ajoute des plaisanteries assez fades. D'autre part, il reproduit un charmant jeu de scène de l'*École des maris*. Il omet un aparté (2) et ne traduit pas le dithyrambe sur la famille de Sotenville. Il n'a guère compris le sens caché de la réponse d'Angélique à Clitandre (3) et n'a pas remarqué l'embarras timide de Lubin devant Claudine (4). On ne peut expliquer que par la négligence le fait d'avoir omis la scène amusante où Angélique et Clitandre tâtonnant en pleine obscurité, tombent dans les bras de Lubin et Claudine. Il faut louer Betterton d'avoir fait ressortir dès le début l'élément essentiel de pièce, le désaccord dans le ménage (5) et d'avoir su le faire d'une façon dramatique et frappante : Le vieux Brittle, excédé par les dépenses de sa femme, arpente la chambre en grommelant; voici sa femme, en toilette de soirée, réclamant sa voiture, ennuyée, impatiente. Le moment est bien choisi pour la déclaration de guerre.

L'étude des caractères révèle quelques détails intéressants. Sir Peter et Lady Pride sont restés semblables en tout à leurs modèles, M. et M^me^ de Sotenville. Dandin, affublé du nom symbolique de Brittle (fragile), devient un vieux marchand de verreries. Molière voulait seulement nous montrer les résultats désastreux d'une union sans égalité sociale; Betterton ajoute l'*inégalité d'âge*. Si Molière n'est pas irrespectueux envers les vieillards, c'est que, probablement, son public le voulait ainsi, car les œuvres dramatiques d'acteurs-auteurs donnent, le plus souvent, une mesure exacte du goût de leur public. Betterton a fait de Brittle un vieillard et un bourgeois, au lieu d'un campagnard

(1) V, 6; 8.
(2) III, 2.
(3) *Dandin*, 1, 6.
(4) *Ibid.*, II, 1.
(5) Molière n'en parle qu'au deuxième acte (II, 2).

robuste. Il savait, en effet, que son public rirait aussi volontiers de cheveux blancs que d'une perruque blonde. D'autre part, les bourgeois qui avaient banni les théâtres hors des limites de la cité, haïssaient les comédiens, qui le leur rendaient bien. Ces derniers, aristocrates comme leurs protecteurs, ne manquaient aucune occasion de ridiculiser les bourgeois. C'était l'époque où l'on représentait chaque année, au 9 novembre, fête du Lord-Maire, *The London Cuckolds* (1) de Ravenscroft, farce pleine d'outrages envers les paisibles habitants de la Cité.

Il était donc naturel de faire de Dandin un bourgeois. Il a perdu sa finesse rustaude, car il lui faut de l'or pour séduire Clodpole (Lubin). Ses manières ont changé : il crache dans ses mains, menace sa femme de coups (2) et vient l'enlever au milieu de la danse (3). L'omission de son monologue lassé et douloureux (4) atténue le pathétique du rôle; celle de deux autres monologues (5) semble indiquer un désir d'accélérer l'action. Mrs. Brittle n'a pas la dignité tranquille d'Angélique. Elle est tantôt imprudente, tantôt lâche. Elle prodigue des explications superflues sur l'emploi de son temps et pleurniche et sanglote sans raison et sans sincérité (6). Elle semble aussi moins redoutable qu'An-

---

(1) Cf. *The Tatler*, n° 8. — Garrick eut beaucoup de peine à mettre fin à cet usage. Cf. CUNNINGHAM, *Nell Gwyn*, éd. Goodwin, pp. 42-43. La pièce doit quelque chose à l'*École des femmes*, II, 5.

(2) II, 8.

(3) Fin de IV.

(4) I, 7.

(5) II, 5; III, 8.

(6) III, 5; II, 8; V, 9, après son simulacre de suicide. A ce propos, il est intéressant de constater que cette ruse de femme, empruntée par Molière au *Décaméron* (8e journée, 4e et 6e contes) et déjà mise à profit dans la *Jalousie du Barbouillé* (avant 1659), fit les frais d'une comédie flamande de Biestkens, intitulée *De Klucht van Klaas Kloet* (1619) et d'une farce de Noseman : *De Klucht van Lichte Klaertje* (1645). On pouvait la connaître par l'intermédiaire de la traduction que Coornhert avait faite d'une partie du *Décaméron* sous le titre de *Vyftigh Lustighe Historien... Joannis Boccatii* (Haerlem, 1564); mais le moyen âge flamand y applaudissait déjà dans la farce de *Lippijn*. On la trouve aussi dans le *Roman des sept sages* (XIIe siècle) et dans l'adaptation flamande intitulée : *Van den VII Vroeden van binnen Rome* (XIVe siècle) (cf. les vers 1488 et suiv.), d'où elle passa dans plusieurs livres populaires flamands.

gélique qui est froide, calculatrice. Elle n'était pas oubliée en 1753, tant l'impression qu'elle fit était profonde (1). Damaris (Claudine) a évolué dans le même sens que sa maîtresse.

La pièce eut un succès considérable, un succès qui défia les années. Quatre éditions identiques parurent, la première (A) en 1706, deux ($B_1$ et $B_2$) en 1710 et la quatrième (C) en 1714. Mais la cinquième (D; Dublin, 1725) était toute différente. Personne, jusqu'ici, ne s'en était douté. L'éditeur prétend cependant que son texte est le seul authentique et n'a jamais été imprimé ! L'édition D contient six scènes de moins que A (2), ce qui ne rend pourtant pas l'action trop invraisemblable, et quatre scènes nouvelles (3). On n'y retrouve que deux scènes presque identiques à A. En général, D allonge ou raccourcit A, tant le texte que les indications scéniques, dans une égale mesure. En plusieurs endroits, surtout dans le quatrième acte, le modèle de D est tantôt A, tantôt le texte original de Molière. L'adaptateur ne semble pas avoir agi systématiquement. Tout au plus peut-on discerner dans ses changements une tendance à être plus explicite sur des points d'intérêt secondaire : la parenté obscure entre Brittle et la veuve est expliquée en détail et l'erreur de celle-ci est rendue plus vraisembable par le fait qu'elle attendait la visite d'un vicomte véritable.

Les deux éditions suivantes (F, Londres, 1729; G, Dublin, 1755) sont semblables mais diffèrent sensiblement de A et de D. Elles contiennent quatre scènes de plus que A et sont plus fidèles au texte original que D, surtout dans le quatrième et à la fin du cinquième acte. Elles rejettent — chose caractéristique — le jeu de scène emprunté à l'*École des maris*. La tendance à délayer

---

(1) Cf. *A Prologue on Comic Poetry*, etc., London, 1753, contenant un épilogue pour *The Drummer* d'Addison, dit par Mrs. Bland, probablement au théâtre de *Smock-Alley*, à Dublin, où, vers 1755, une actrice de ce nom remplissait le rôle de Mrs. Brittle.

(2) II, 6. 7, 8; III, 10; IV, 17, 18.

(3) V, 13-16.

et à tout expliquer en détail y est encore plus marquée que dans les éditions précédentes. Certaines plaisanteries et réminiscences dramatiques qui y ont été introduites laisseraient supposer que l'adaptateur était un comédien assez spirituel (1).

A partir de la cinquième édition, le texte de Betterton s'était donc modifié, la partie Laycock-Merryman ne changeant guère, l'adaptation de *George Dandin* se rapprochant de plus en plus de son modèle. Il vint un moment où cette dernière partie subsista seule. En effet, en 1709, le théâtre de *Drury Lane* représenta une farce intitulée : *No Wit like a Woman's* (2), tirée de *George Dandin*, aujourd'hui perdue, et sans doute empruntée directement à Molière. Les noms des personnages (3) sont en effet complètement différents de ceux de toutes les adaptations. Le 25 novembre 1747 fut représentée, sur le même théâtre, une farce, perdue également, intitulée *George Dandin*. Était-ce la même? En tout cas, vers 1780, on avait déjà représenté, à plusieurs reprises, la pièce de Molière débarrassée de toute intrigue accessoire. On s'était aperçu qu'elle n'en valait que mieux. Il se fit ainsi que, le 18 avril 1781, le théâtre de *Drury Lane*, ayant élagué de l'œuvre de Betterton à peu près tout ce qui n'était pas de Molière, mit à la scène une farce intitulée *Barnaby Brittle or, a Wife at her wit's end* (4). Le nombre des personnages était réduit à neuf, c'est-à-dire que la pièce comprenait tous les personnages de Molière plus un personnage de Betterton : Jeffery,

---

(1) Ainsi, on lit dans III, 8 : « *'t Is true, he's in the road of Preferment now, he has been Scavenger, and, in Time, may come to be Church-Warden, and rob the Poor* ». Cela rappelle la première scène de *A New Way to Pay Old Debts* de Massinger, où Tapwell déclare : « *The poor income I glean'd from them hath made me in my parish Thought worthy to be scavenger, and, in Time, may rise to be overseer of the poor.* »

(2) Cf. Genest, t. V, p. 225.

(3) Modely (Clitandre?) Vintage (Dandin), Mrs. Vintage (Angélique), Symon (Lubin?).

(4) Le titre d'une pièce de Thomas Durfey : *Sir Barnaby Whigg or, No wit like a woman's* (London, 1681) ressemble à celui de cette version, ainsi qu'à celui de la version directe citée plus haut.

jadis valet de Cuningam, maintenant passé au service de Lovemore (Clitandre). Les trois actes de *George Dandin* sont réduits à deux, contenant chacun deux scènes. Des vingt et une divisions de *The Amorous Widow*, quinze ont passé dans cette farce (1). Des trois ruses d'Angélique il en est resté deux, la seconde ayant été remplacée par un emprunt à *The Artifice*, de Mrs. Centlivre (2) : Lovemore est surpris dans la chambre de Mrs. Brittle. En vain celle-ci essaie de détourner de lui l'attention du mari en feignant de s'être foulé le pied. Découvert, Lovemore déclare à Brittle abasourdi qu'il vient lui notifier qu'une accusation d'adultère a été portée contre lui. Il se rappelle ensuite qu'il s'est trompé de porte, s'excuse et s'en va. A cette même pièce est empruntée la ridicule deuxième scène du premier acte (3). Une autre scène (4) est tirée de *Greenwich Park* de William Mountfort (5) et rappelle vivement les discussions entre Sir Peter et Lady Teazle dans *The School for Scandal*, de Sheridan, représentée quatre ans plus tôt. Même dans ce dernier avatar, la physionomie de *George Dandin* est donc bien changée.

En nous reportant en arrière, nous remarquons qu'à mesure que l'adaptation contenue dans *The Amorous Widow* serrait le texte original de plus près, l'intrigue Laycock-Merryman se désagrégeait. Vers la fin du XVIII[e] siècle, elle s'effrite complètement et il nous reste alors une adaptation libre et condensée des trois actes de *George Dandin*. Ainsi cette comédie n'aura jamais été révélée au public anglais dans sa forme véritable.

On ne sait pas quand Betterton a fait jouer son œuvre pour

---

(1) Les voici dans l'ordre : II, 6, fin de 8, 7, reste de 8; III, 1, 2, 3, 4, 5, 6; IV, 1; V, 5, 6, 8, 9, 10, 11.

(2) Première à *Drury Lane*, le 2 octobre 1722. A Mrs. Brittle, Lovemore, Damaris et Brittle correspondent dans cette pièce Mrs. Watchit, Freeman, Lucy et Watchit.

(3) Mrs. Brittle ordonne à l'apprenti Jeremy de ne jamais rien lui apporter, si ce n'est sur un plateau. Jeremy exécute cet ordre à la lettre lorsqu'elle demande son chien et ses sabots!

(4) I, 1 : 4.

(5) Imprimée en 1691; première à *Drury Lane*, le 17 avril 1708.

la première fois. Ce fut sans doute après le 29 mai 1669, car Pepys, dont le journal prend fin ce jour-là, n'aurait pas manqué de rapporter le fait. Les indications de Downes sont très vagues (1). Il faut donc accepter provisoirement la date proposée par Genest, Halliwell et le *Dictionary of National Biography* (2), à savoir 1670.

Betterton tenait le rôle de Lovemore, sa femme celui de la veuve et le célèbre comique Nokes celui de Brittle. Ni le talent de tragédien, ni le physique de Betterton ne le destinaient au rôle qu'il avait choisi (3). Il sut pourtant animer quelque peu le fade personnage qu'est Lovemore. Le très grand nombre de représentations jusqu'à une époque relativement récente, tant dans la capitale qu'en province, prouvent le succès de Molière en Angleterre et la tenace longévité de *George Dandin*. Jusqu'en 1740 la pièce fut représentée à peu près chaque année et presque toujours deux fois l'an ou dans deux théâtres différents. La première période de succès s'étend de 1710 à 1740. Deux traductions littérales par Ozell en marquent le début (1714) et la fin (1732) (4). En 1732, plus d'un demi-siècle après son apparition, la pièce eut trois représentations successives. La disparition de l'intrigue Laycock-Merryman lui donna une vie nouvelle. En 1812, la farce *Barnaby Brittle* tenait encore sou-

---

(1) Entre le printemps de 1662 et le 9 novembre 1671 (p. 30).

(2) Genest, t. III, p. 107. — Halliwell, *Dict. of O. E. Plays*. — Mahrenholtz (*Mol.'s Leben*, etc., p. 379) donne 1677! — Gildon (*Life of Betterton*, p. 11) prétend que la première édition de *The Amorous Widow* (1706) parut vingt ans après la première représentation, mais cela est impossible. Si la pièce avait été publiée avec le consentement de l'auteur, la date de publication nous aurait permis de fixer approximativement celle de la première représentation. (Cf. Gosse, *Congreve*, p. 87.) Mais il faut se rappeler que Betterton ne consentit jamais à publier sa pièce. (Cf. Cibber, t. III, p. 173.)

(3) Le portrait que trace Tony Aston (*Supplement*, pp. 3-4) excite l'indignation de Doran. Il faut donc l'adoucir un peu, quoique la description de Cibber donne en somme raison au *cynique* Aston.

(4) En 1715, Ch. Molloy reproduisit quelques détails de Dandin dans *The Perplexed Couple*.

vent l'affiche (1). Les adaptateurs n'ont pas cessé de mettre *Dandin* à contribution. En 1776, c'est Ch. Dibdin dans *The Metamorphoses;* en 1818, c'est Dimond dans *December and May*. Le nombre d'éditions de la pièce dans ses transformations successives est extraordinaire. Quant à la critique, ses avis sont très partagés. N'oublions pas que *George Dandin* lui-même n'est pas tenu en très haute estime par les lettrés anglais. Hazlitt, qui connaissait *Barnaby Brittle*, se montre extrêmement sévère pour les *pièces plus légères de Molière*, qu'il condamne comme étant des *caricatures outrageusement fantaisistes* (2). Aussi, d'après Giles Jacob (3) et Whincop (4), *The Amorous Widow* n'est rien moins qu'une *amélioration* de *George Dandin*. Genest (5), au contraire, trouva la partie empruntée à Molière *très bonne*, l'autre partie *médiocre*. Baker (6) et le *Dictionary of National Biography* reprochent à Betterton de manquer de délicatesse, ce qui n'empêche pas Cibber (7) de louer la pièce pour *l'exacte disposition des scènes, leur juste longueur, leur grande convenance et leur liaison naturelle*. Dibdin (8), qui n'est guère tendre pour Betterton comme auteur, lui concède pourtant — et c'est un grand éloge de la part d'un Anglais — le don de l'humour.

Que dire aujourd'hui? Le choix que fit Betterton est déjà intéressant en soi. L'adaptation est bonne. Mais si Betterton n'est pas un grand dramaturge, il est, en revanche, un grand acteur. Cette considération a guidé Davies (9) qui déclare que *grâce à sa connaissance parfaite de la scène il conduisit l'intrigue et*

---

(1) Baker, t. III, p. 26.
(2) *First Lecture on English Comic Writers.*
(3) P. 20.
(4) *List*, p. 178.
(5) Tome I, pp. 107-108.
(6) *Loc. cit.*
(7) Ou plutôt R. Shiels, qui est l'auteur de cette partie des *Lives*; t. III, p. 173
(8) Tome IV, p. 361.
(9) Tome III, pp. 404-405.

*arrangea les scènes de façon à produire un effet dramatique.* Je crois que l'on peut considérer cette opinion comme à peu près définitive. M. Lowe, le savant biographe de Betterton, l'a mieux exprimée plus récemment en témoignant de ses adaptations qu'elles sont *habilement faites par un homme du métier et montrent beaucoup de jugement ainsi qu'une connaissance approfondie des exigences de la scène.* Il est peu probable que Betterton se fût attendu à un plus grand éloge.

---

## CHAPITRE XIV.

### Traces éparses de l'influence de Molière.

#### A. — Pièces de théatre.

1. Sir Aston Cockain (1) n'a jamais imité Molière. On a affirmé que le *Dom Juan* de Molière était la source de *The Tragedy of Ovid* de ce dramaturge (2). On a même cité des passages ressemblants (3). Il est vrai que ce *farrago d'érudition très douteuse et d'effets tragiques des plus sensationnels* (4) ne fut représenté qu'en 1669; mais on oublie qu'il fut imprimé en 1662, c'est-à-dire trois ans avant la première représentation du *Dom Juan* (5). Le fait que la première édition fut attachée à un volume de poèmes de Cockain l'a fait passer inaperçue. Cockain avait beaucoup voyagé en Italie. Il emprunta des fragments au *Convitato di Pietra* de Cigognini (antérieur à 1650) et à un scénario italien, anonyme et sans date, mais dont l'existence est prouvée et que nous connaissons par une adaptation fran-

---

(1) Cockain, Cokain ou Cockayne, 1608-1684.

(2) Notamment Jellie, p. 130.

(3) Cf. Van Laun, dans le *Moliériste*, t. II, p. 306. — IV, 4, 6 et V, 3 de *Dom Juan* correspondraient à III, 6; IV, 12 et V, 4-6 de *The Tragedy*. M. Van Laun soupçonne pourtant que la ressemblance pourrait provenir de l'usage d'un commun modèle.

(4) Ward, t III, p. 288. — Ch. Cotton loua la pièce.

(5) 15 février 1665.

çaise de 1662 (1). Il a remplacé la statue de pierre par un pendu et a remanié le tout avec quelque originalité.

2. La première comédie de Dryden, *The Wild Gallant*, fut d'abord représentée sans succès en 1663, mais reparut sur la scène en 1669. Dryden y avait apporté certaines modifications dont quelques-unes sont inspirées de Molière.

Frances, dans la première scène, demande : « *J'espère que vous allez traiter mon mari en gentilhomme?... — Dans ce cas, je devrais le bâtonner sans merci et ne pas le payer* ». Cette réponse est probablement suggérée par la façon dont Mascarille traita les porteurs dans les *Précieuses ridicules* (2). L'affectation de Constance et de Lady Du Lake (3) rappelle celle d'Élise et de Célimène dans la *Critique de l'École des femmes* (4). Enfin, Sir Timorous, qui est un type jonsonien, a ceci de commun avec Lubin dans *George Dandin*, qu'il ne sait lire que la lettre imprimée (5).

3. John Wilson (6), un brillant élève de Ben Jonson, à qui nous devons deux excellentes comédies, fit paraître en 1664 (7) une adaptation de l'*Aulularia* de Plaute sous le titre de *The Projectors* (8). L'*Avare* de Molière ne fut probablement pas représenté avant le 9 septembre 1668. La date la plus rappro-

---

(1) Cf. G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, pp. 334-337. — M. Ward (t. III, p. 288, note 5) s'est donc trompé en affirmant, après Whincop (p. 101), que *The Tragedy* est tirée en partie de l'*Ateisto Fulminato*.

(2) Sc. VIII

(3) IV, 1.

(4) Sc. III.

(5) On s'étonne de voir M. Kerby consacrer une page entière à cette pièce si peu importante, alors qu'il n'accorde qu'une quinzaine de lignes à la discussion de *The Playhouse to be let*. M. Kerby, cependant, ne mentionne même pas les autres pièces examinées dans le présent chapitre.

(6) Recorder de Londonderry, 1621-1696. Ne pas confondre avec le compilateur des *Tales of the Border*.

(7) Privilège du 3 janvier 1664.

(8) C'est probablement à cette pièce que pensait Samuel de Sorbière lorsque, vers 1664, il disait des dramaturges anglais : « *Pour dépeindre vn auare, ils font faire à vn homme toutes les plus basses actions qui se pratiquent en diuers ages, en diuerses rencontres, et en diuerses professions* ». (*Relation*, pp. 167-168.)

chée de 1664, celle que proposa Voltaire, est 1667. Il n'y a d'ailleurs rien de commun entre *The Projectors* et l'*Avare*, qui ne se trouve aussi dans l'*Aulularia* (1). L'avare Suckdry et ses compagnons Squeeze et Gotam sont exploités par un courtisan décavé, nommé Jocose, et par son subtil valet Driver. Jocose conquiert pour lui-même la riche veuve Godswood et pour son fils Ferdinand la fille de Suckdry, Nancy. L'influence de Ben Jonson est prépondérante dans la pièce et rien n'y fait penser à Molière. Il serait futile de ne pas considérer la discussion sur cette pièce comme définitivement close (2).

4. Il est presque certain que l'*excellente haute comédie* (3) de Dryden, intitulée *Secret Love or, the Maiden Queen*, contient des réminiscences de Molière. Florimel et Céladon sont deux charmantes répliques de Beatrice et Benedick dans *Beaucoup de bruit pour rien;* l'une, en deux phrases (4), sait camper un personnage en pied, aussi bien que Célimène dans le *Misanthrope*, l'autre partage l'opinion de la femme de Sganarelle (5) sur l'ennui de la monogamie et déclare : « *Pour ma part je sais vivre avec aussi peu de maîtresses qu'homme qui vive. Je ne désire aucun superflu, rien que le changement nécessaire, comme je change mon linge* (6) ». Céladon a baisé la main de Florimel : « *Qu'auriez-vous pu me faire de plus?* », demande-t-elle (7), comme Agnès à Arnolphe : « *Comment! Est-ce qu'on fait d'autres choses* (8) ? » Plus loin nous percevons encore un écho de *Sganarelle* (9).

5. L'année où parut *The Maiden Queen* vit aussi jouer la

---

(1) Il est surprenant que M. von Reinhardstoettner n'ait pas étudié cette importante adaptation dans ses *Spätere Bearbeitungen Plautinischer Lustspiele.*

(2) M. Ward (t. III, p. 338, note 2) et MM. Maidment et Logan (*Wilson's Works*, Introduction) en doutaient encore.

(3) Ward, t. III, p. 390; représentée en 1667, imprimée l'année suivante.

(4) III, 1 ; V, 1.

(5) *Oh, que j'ai de dépit...* (*Sganarelle*, sc. V.)

(6) I, 1.

(7) III.

(8) *Ec. d. fem.*, II, 6.

(9) Cf. IV, 1, et *Sgan.*, sc. II-IV.

déplorable adaptation de la *Tempête* de Shakespeare par Dryden et Davenant. Une scène de l'*École des femmes* y a laissé quelques traces [1]. Les scènes de querelle [2] semblent avoir été conçues sur le modèle de scènes semblables dans le *Dépit amoureux*.

La présence des traces éparses que nous venons de rassembler présuppose une connaissance intime des œuvres de Molière chez les auteurs anglais et nous permet de conclure que les meilleurs moliéristes du début de la Restauration furent Flecknoe [3] et son ennemi mortel, John Dryden.

### B. — Molière et la rime.

Trois parmi les auteurs traités dans cette étude revendiquent l'honneur d'avoir introduit la rime sur la scène anglaise. Chronologiquement, c'est Davenant qui l'emporte (1656), mais... son *Siege of Rhodes* est un opéra! En 1663, Dryden, dans la préface de *The Rival Ladies*, conseilla l'emploi systématique de la rime au théâtre et rima deux courts fragments [4]. Mais ce fut Etheredge qui, le premier, usa de la rime sur une plus large échelle dans *The Comical Revenge* [5]. Encore que Dryden n'ait jamais voulu avouer que la rime lui venait de France [6], cela n'en est pas moins un fait avéré. Mais le mouvement, d'origine française, fut presque immédiatement contrecarré par l'influence d'un Français. Molière osa écrire cinq actes en prose. Cela frappa Dryden qui se hâta d'abandonner la rime, « *puisque Molière... a donné récemment des pièces en prose qui n'ont pas déplu* [7] ».

---

(1) Cf. III, 2, et *Ec. d. fem.*, II, 6.

(2) Par ex. V, 2.

(3) Voir le chapitre consacré à celui-ci.

(4) III.

(5) Il se peut cependant qu'il ait à partager l'honneur avec Roger Boyle, duc d'Orrery. Cf. *Cambridge Hist. of Eng. Lit.* t. VIII, p. 18.

(6) Il aurait pu s'appuyer sur Waller. M. Ward (t. III, p. 314) a tranché la question.

(7) *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 88.

Il est d'ailleurs peu probable que la rime fût devenue d'un emploi courant. Déjà en 1666 Chappuzeau écrivait dans son *Europe vivante* : « *Il faut remarquer qu'en Angleterre la Prose a plus de part au Théâtre que les Vers ; et qu'encore que la Poësie, et particulièrement l'Angloise ayt des douceurs qui charment l'oreille, l'autre étant plus naturelle on iuge qu'elle approche plus du vray semblable, qui est le grand but de la Comédie où l'on donne peu souvent* ». En 1678 la rime était déjà d'un usage moins courant. En 1702 elle avait disparu.

### C. — Molière et la critique.

Dans ce domaine, comme au théâtre, Ben Jonson a précédé Molière et lui a préparé la voie. Ben Jonson était à la fois critique rationaliste et classiciste (1), ce qui fit que la tendance rationaliste de Molière, facile à reconnaître dans la *Critique de l'École des femmes*, se confondit avec l'influence de Ben Jonson et celle, plus récente, de Hobbes (2). Il est donc très difficile, si pas impossible, de séparer ce qui, dans les résultats, revient exclusivement à Molière. Sa part est probablement plus considérable qu'on ne croit, car la nation anglaise tout entière retrouvait son bon sens indépendant dans l'esprit bourgeois de Molière (3). En veut-on des preuves? Dans la préface de *The Great Favourite or, the Duke of Lerma* (1668) de Sir Robert Howard, on distingue sans peine l'influence de la *Critique de l'École des femmes*, ainsi que dans *The Rehearsal* (1671) du duc de Buckingham (4). Dans ses essais, Dryden défend le goût litté-

---

(1) Hamelius, *Die Kritik*, pp. 31-32. Voir aussi H. Hartmann, *Die literarische Satire bei Molière*. Diss. Tübingen, 1910.

(2) Voir la dédicace du *Gondibert* de Davenant (1651) à Hobbes et le remerciment de ce dernier, imprimé dans l'édition in-folio des *Œuvres* de Davenant (1673).

(3) Cf. Spingarn, *Critical Essays of the 17th century*, p. lxxi. Récemment Remy de Gourmont a même essayé de montrer comment « tout se rapetisse dans le cerveau de ce bourgeois »! Cf. *Sixtine*, Paris. (*Mercure de France*, 1910, ch. XXV.)

(4) Et, plus tard, dans les pièces satiriques de Fielding : *Tom Thumb the Great* (1730) et de Sheridan : *The Critic* (1779).

raire de la Cour avec autant de zèle que Dorante ou Clitandre (1). Après 1670, l'influence de Ben Jonson déclina lentement. En 1699, dans la foule des dramaturges, « *le moindre se* [*croyait*] *aussi capable d'en remontrer à Ben Jonson qu'à une institutrice de campagne* » (2). Dans la peinture des caractères, ses procédés furent abandonnés pour ceux qu'Etheredge avait introduits et dans la critique Hobbes le supplanta entièrement. Son règne avait pris fin. L'*École du bon sens*, fondée par Thomas Rymer (3), qui domina toute la fin du siècle, procédait exclusivement de Hobbes et de Molière.

---

## CHAPITRE XV.

### Conclusion.

De 1660 à 1670 les dramaturges anglais purent disposer de dix-neuf pièces de Molière (4). En sept ans, treize parmi ces pièces furent traduites ou adaptées, en tout ou en partie. Douze pièces anglaises furent le résultat de ces emprunts, et quatre dramaturges de marque, et parmi eux Dryden, servirent de parrains à Tartufe et Alceste. Dès 1663, peut-être même plus tôt, avant tout autre pays d'Europe (5), l'Angleterre accueillait *Sganarelle*. L'invasion, dès ce jour, fut rapide, car, en moyenne, une pièce de Molière est connue et mise à profit Outre-Manche

---

(1) Cf. *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 24. — *Crit. École des femmes*, sc. VI. — *Femmes savantes*, IV, 3.

(2) *Historia Histrionica;* Dodsley-Hazlitt, *Old English Plays*, t. XV, p. 403.

(3) Cf. A. Hofherr, *Thomas Rymers dramatische Kritik*. Heidelberg, 1908.

(4) *Pourceaugnac* (imprimé en mars 1670) et le *Bourgeois gentilhomme* (représenté en octobre 1670) parurent trop tard pour être imités en 1670. — *Dom Garcie*, l'*Impromptu de Versailles*, *Dom Juan*, le fragment de *Mélicerte* et les *Amans magnifiques*, quoique représentés avant 1670, ne furent imprimés qu'en 1682. La *Pastorale comique*, dont des fragments parurent en 1666, peut rester hors de considération.

(5) La première traduction de Molière en néerlandais (celle du *Cocu imaginaire*) date de 1663. Cf. van Loon, p. 22.

au bout de six ans (1). L'esprit de Molière et sa formule dramatique pénètrent en Angleterre avec *The Comical Revenge* et *She wou'd if she cou'd*. Shadwell fusionne son influence avec la tradition dans *The Sullen Lovers*. Deux des premières comédies de Molière, les *Précieuses ridicules* et l'*École des maris*, attirent spécialement les imitateurs, tandis que la *Critique de l'École des femmes*, moins servilement copiée, exerce son influence sur les théories dramatiques. On semble à peine se soucier d'*Amphitryon* et de l'*Avare*, et on oublie totalement le *Sicilien ou l'Amour peintre*. Le sens de la propriété littéraire est peu développé : on pille, mais presque toujours en silence. Il est vrai que parfois on avoue la moitié de la vérité dans un coin de préface, mais plus souvent on tâche de masquer ses propres plagiats par de véhémentes accusations contre un rival. Dryden seul est assez noble et assez courageux pour mentionner Molière avec le respect qu'il mérite. L'excuse de la plupart des autres c'est qu'ils ne voient en lui qu'un amuseur. Rien d'étonnant donc si, dans le nombre énorme de prologues et épilogues qui constituent les journaux littéraires de l'époque, son nom n'est qu'exceptionnellement cité. Mais l'empreinte de Molière est partout dans les œuvres. Empreinte ineffaçable ! On a pu s'en convaincre par l'étude de chaque pièce en particulier ; on s'en convaincra mieux encore en déterminant dans quelle mesure Molière a su modifier ces deux éléments constitutifs du drame : l'action et les caractères.

Si variées que fussent leurs tendances, les dramaturges anglais étaient assurés de trouver dans l'œuvre de Molière des modèles qu'ils aimeraient à imiter. Les classicistes n'avaient rien à reprocher au point de vue de l'observation des unités à l'*École des femmes*, au *Misanthrope*, au *Tartufe*, aux *Femmes savantes*, tandis que *Dom Juan* devait satisfaire des auteurs à tendance plus *vagabonde* encore qu'Etheredge. Les traditionalistes, amoureux de Ben Jonson, à l'affût de particularités

(1) Voir le tableau chronologique des emprunts en appendice.

typiques, de possibles *humours*, n'avaient que l'embarras du choix dans une galerie extraordinaire de galants et d'amoureuses, de valets et de servantes, d'acteurs et d'actrices, de pères bernés et de maris cocus, de courtisans et de tâcherons, de citadins et de campagnards, de Suisses, d'Égyptiens, d'Arméniens, de Flamands, d'Italiens ou de Turcs. Dans les *Fâcheux*, la *Critique de l'École des femmes* ou l'*Impromptu*, la besogne était toute faite; il n'y avait plus qu'à traduire.

Dans toutes les pièces analysées au cours de cette étude, l'adaptateur a ajouté une ou plusieurs intrigues à celle de son modèle principal. C'était là un acte conscient et raisonné; en effet, *puisque aucun thème ne contient assez de personnages pour la variété de la scène anglaise, il s'ensuit qu'ils doivent être modifiés et enrichis par l'addition de nouveaux personnages, incidents et projets* (1). Presque tous les dramaturges comiques parlent avec mépris de la *ténuité* des intrigues françaises et glorifient les *copieuses* intrigues de leur pays. Contre cet orgueil espagnol de la complication Molière réagit directement et non sans effet; car peu à peu cet orgueil disparaît. Il est vrai qu'on ne s'en douterait pas à entendre le chœur des *poetae minores*, proclamant leur supériorité d'une façon de plus en plus assourdissante. Mais ils ne trompent personne, et les plus clairvoyants, parmi lesquels ce pauvre Flecknoe, reconnaissent que leur *variété* tant célébrée était une erreur. Nous savons combien Flecknoe avait étudié Molière; écoutons ses aveux : « *Il y a peu de nos pièces anglaises (excepté certaines de Johnson)* (sic) *sans un défaut ou l'autre; et si les pièces françaises en ont moins que les nôtres, c'est qu'elles se confinent dans des limites plus étroites et ont, par conséquent, moins d'occasions d'erreur. Les principaux défauts de nos pièces c'est que nous y entassons trop de matière et que nous les faisons trop longues et trop compliquées; nous croyons n'avoir jamais assez d'intrigue*

(1) Préface de *An Evening's Love*.

*jusqu'au moment où nous nous y perdons, auteurs et auditeurs* [1]... »

Neander-Dryden donne raison à Lisideius-Sedley qui prétend, songeant peut-être à Molière : *Les Français ne s'embarrassent, ne s'entravent pas de trop d'intrigues; nous, qui entreprenons plus, nous ne faisons que multiplier les aventures...* [2]. Mais plutôt que de prolonger les citations, prenons un exemple concret et, avant de préciser l'influence simplificatrice de Molière sur l'intrigue, consacrons quelques lignes à une espèce dramatique dont nous avons rencontré quelques spécimens au cours de cette étude : la tragicomédie. La combinaison d'une intrigue comique avec une action sérieuse se justifie, d'une part, par la faiblesse de nos facultés sur lesquelles la variété produit souvent l'effet du repos et par le principe esthétique des contrastes. Shakespeare sut allier le grave et le comique de façon excellente par ses scènes « de détente » succédant à celles où sa muse tragique avait tendu nos nerfs à les briser, et obtint, mais moins habilement, le même effet par l'emploi de ses clowns [3]. Molière combine les deux méthodes de façon presque parfaite en donnant à chaque personnage sa part humaine de ridicule. Comme Shakespeare, il comprenait que l'homme a de multiples aspects, que toutes ses qualités ont leurs défauts, et ses défauts une justification possible. Mais cette conception dépassait l'intelligence dramatique de la Restauration. Tous les dramaturges, y compris Dryden, admettaient la nécessité de la

---

(1) *A Short Discourse of the English Stage.*

(2) Dryden, *Essay of Dramatic Poesy,* Ker., t. I, p. 60. — Voir aussi : *A Defence of the Essay of Dramatic Poesy,* ibid., p. 131.

(3) Voir sur ce thème W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas,* t. IV, pp. 271-280. En France, aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, le mot tragicomédie fut appliqué diversement et sans règle bien précise. Cf. Lanson, *Manuel bibliographique,* Paris, 1909, XVI^e^ siècle, n^os^ 2941 et suiv. — H. Carrington-Lancaster, *The French Tragi-Comedy,* Baltimore, 1907. — F. H. Ristine, *English Tragicomedy,* 1910. — L'emploi de clowns par des dramaturges d'ordre inférieur présente cependant beaucoup d'inconvénients. Cf. Sydney, *An Apologie for Poetrie,* éd. Shuckburgh, Cambridge, 1891, pp. 54 et suiv.

variation et du contraste, mais il leur semblait impossible d'y satisfaire sans dédoubler l'action. La tragicomédie, qui était souvent, en même temps, héroïque (1), constituait certainement la solution la plus maladroite du problème. Les pleurs et le rire n'y sont pas mêlés dans un seul personnage, pas même dans une même intrigue ; mais deux intrigues, l'une comique, l'autre grave, se développent côte à côte et souvent s'étouffent dans le cadre d'une seule pièce. Dryden se déclare enchanté de cet arrangement (2), tandis que Sedley le proclame *absurde* (3). Rappelons-nous que plusieurs de nos pièces sont des tragi-comédies, que dans plusieurs, même dans *The Amorous Widow*, on sent l'influence des pièces héroïques. Or, Molière a porté un coup à ce genre, mais non le coup mortel que lui infligera le duc de Buckingham, en 1671, par la représentation de *The Rehearsal*. Déjà avant cette date, vers 1664, les intrigues multiples des tragicomédies ont une tendance à se confondre, à se rapprocher de plus en plus de la simplicité pourtant si variée, mêlée de grave et de comique, des pièces françaises. Dryden, d'abord hésitant, cède peu à peu au courant. Comme toujours il éprouve le besoin de se justifier, attirant par là l'attention de ses adversaires sur un changement qu'ils n'auraient sans doute aperçu que longtemps après. Son excuse est celle qu'il emploie toujours lorsqu'il ne voit pas d'autre issue (4), c'est la volonté du public. Mais, voyant combien peu cela est vraisemblable, il feint de ne faire aucune différence entre le système de Molière et le sien et passe ainsi, sans qu'on s'en aperçoive, croit-il, dans l'autre camp. Payant alors d'audace, il se prétend non pas l'imitateur de Molière, non pas son égal, mais son modèle ! *Dans ces dernières années*... dit-il, *Molière*... *et quelques autres se sont mis à imiter de loin les changements soudains et gracieux de la scène anglaise. Ils ont mêlé leurs*

(1) Cf. L. N. Chase, *The English Heroic Play*, New York, 1903.
(2) *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 70.
(3) *Ibid.*, pp. 57-58.
(4) Cf. Hamelius, *Die Kritik*, pp. 35 et 56-57.

*pièces sérieuses de comique, comme nos tragi-comédies...* [1]. La volte-face est plaisante.

Molière savait examiner les divers aspects d'un problème en le faisant discuter par le noble et le bourgeois, le mari et la femme, le maître et le valet. Ses imitateurs ont remarqué le procédé, mais ne l'ont pas compris. Eux aussi feront traiter une même question par différents personnages ; mais ces personnages n'auront de différent que le nom. Ainsi, dans *The Mulberry Garden*, les deux frères ont chacun deux filles, au lieu d'une. On s'attendrait à ce que la question qui les intéresse fût discutée à fond, à tous les points de vue. Mais non, car ces quatre jeunes femmes ne sont que des épreuves d'un seul et même cliché. Dryden dans *Sir Martin Mar-all*, Shadwell dans *The Sullen Lovers* ne se montrent pas plus habiles. Dans cette dernière pièce, Stanford et Émilia sont deux imitations d'Alceste, qui ne se distinguent, malgré le sexe, que par le nom. Molière n'a donc pas été compris. En décrivant les effets du dépit amoureux, par exemple, chez les maitres et chez les domestiques, il produisait une alternance assez régulière de scènes d'un comique différent. Dryden et Shadwell et leurs compagnons ont pris l'effet pour la cause et n'ont vu dans le procédé de Molière qu'un banal désir de symétrie qu'ils ont imité d'une manière enfantine. C'est pourquoi ils dédoublent non seulement des caractères, mais encore des intrigues. Leur désir de l'abondance s'en satisfaisait d'ailleurs. Au fond, c'est aussi ce désir qui les poussait à *dramatiser* autant que possible [2]. *Les Français*, dit Shadwell, *font souvent raconter les actions les plus considérables dans leurs pièces....; les Anglais ne seront satisfaits que s'ils les voyent représenter* [3]. *Il semble*, ajoute Edward Howard, *que les Français ne comprenaient pas bien que des choses réellement représentées sont plus naturelles et plus*

---

(1) *Essays*, éd. Ker, t. I, pp. 68-69.

(2) Cf *Sir Martin Mar-all ; Sir Salomon Single*, etc.

(3) Preface to *The Royal Shepherdess*, 1669.

*vivantes qu'aucune relation en paroles...* [1]. Dryden [2] et Sir Robert Howard [3] s'élevèrent, eux aussi, contre la règle française, appliquée principalement dans les tragédies, de faire raconter les événements dont la représentation pouvait choquer le bon goût; Dryden en appela, de nouveau, au public... anglais [4]. Sa cause était gagnée d'avance. Tout naturellement les dramaturges anglais supprimaient autant que possible, ou écourtaient les monologues et les conversations qui entravaient le cours de l'action extérieure. L'amour de l'action et le dédain des phrases fut toujours et est encore bien anglais. Davenant disait déjà : « *Les Français mettent trop leurs thèmes en dialogue; leurs discours sont trop longs* [5] »; et deux siècles plus tard Hazlitt fit la même observation sur l'*École des femmes*, dont les tirades, dit-il, *ne seraient pas tolérées sur la scène anglaise* [6]. Aussi Caryll et Betterton omettent-ils presque tous les passages exprimant des idées générales. Medbourne se contente de les couper en plusieurs tronçons. Ici Molière a donc été vaincu; mais je crois que plus tard son influence a repris le dessus. On pourra s'en convaincre en examinant de près le dialogue de Sheridan.

L'addition de tout ce qui peut contribuer à l'encombrement de la scène et au bruit qu'on y fait est encore un effet de la tendance mentionnée plus haut. Le genre héroïque n'a fait que l'accentuer. Aussi Dryden, alias Bayes, a-t-il raison de dire : « *Les vers héroïques ne sonnent bien que sur une scène remplie* [7] ». En effet, rien n'est plus *héroïque* que des intrigues multiples et enchevêtrées, des scènes à sensation et de nombreux change-

---

(1) Preface to *The Woman's Conquest*, 1671.
(2) *Essays*, éd Ker, t. I, pp. 62 et 74-75.
(3) *Five New Plays*, London, 1692; *To the Reader*.
(4) Cf. Hamelius, p. 56.
(5) *The Playhouse to be let*, I, 1; *Works*, éd. in-folio, 2e partie, p. 75.
(6) *First Lecture on English Comic Writers*.
(7) *The Rehearsal*, IV, 1, éd. Arber, p. 105.

ments de décors. Il faut dire qu'à ce dernier point de vue l'influence de Molière n'a guère affaibli les tendances existantes, car si le *Misanthrope* ou l'*École des femmes* n'exigent qu'une paire de chaises pour tout décor, il n'en est pas de même pour *Dom Juan*, *Amphitryon* ou *Psyché*.

Le public aimait les danses, par tradition. Ce que Dryden appelle quelque part la *poésie des pieds* était déjà en vogue au temps de Shakespeare (1). Déjà en 1612 Ben Jonson essayait d'y mettre fin (2). En 1631, Shirley s'en plaignait, disant (3) : « *Vos danses sont le meilleur langage de certaines comédies* ». Heywood (4) en rejetait la faute sur les Italiens et les Français, peut-être parce que pendant longtemps le *Maître de danse français* fut une figure familière sur la scène anglaise (5). Enfin, en 1671, les deux rois de Brentford tuèrent l'abus des danses par le ridicule (6). Si donc Dryden, Lacy et Betterton introduisent des danses sous le moindre prétexte, et même sans prétexte, il ne faut y voir que l'influence d'une tradition singulièrement vivace. Molière n'a pas réformé cet abus; au contraire, il est probable que ses pièces, dont un tiers sont des comédies-ballets, n'ont fait que l'accentuer.

La tendance de Molière est morale et didactique. Dryden, dont le but est d'*amuser et d'instruire les hommes* (7), n'agit guère de façon à l'atteindre. Flecknoe et Caryll se conforment bien mieux à l'exemple de Molière. Etheredge, Sedley et Betterton n'ont rien de didactique, tandis que Medbourne met une insistance fatigante à édifier ses auditeurs. Somme toute, Molière était trop moral pour cet âge, et l'Angleterre, pour

---

(1) *Most brisk and giddy-paced times...* Twelfth Night, II, 4.

(2) *The Alchemist, Address to the Reader.*

(3) *Love in a Maze,* IV, 2.

(4) WARD, t. III, p. 258.

(5) Voir la gravure en tête de KIRKMAN, *The Wits or Sport upon Sport,* London, 1673.

(6) *The Rehearsal,* V; éd. Arber, p. 117.

(7) *Essays,* éd. Ker, t. I, p. 36.

l'adapter, a dû atténuer sa tendance que les Anglais — chose curieuse — ont généralement considérée comme un défaut.

On peut reprocher aux plagiaires de Molière beaucoup de négligence, on peut sourire de leur besoin tâtillon d'expliquer jusqu'aux moindres détails et de leurs inutiles et multiples indications scéniques ; mais il faut reconnaître que parfois ils ont corrigé ou amélioré les dénouements de Molière (1) ou fait disparaître ce que ses premières pièces ont d'invraisemblablement romanesque (2).

En résumé, l'Angleterre de la Restauration n'a pas compris la théorie dramatique de Molière, du moins en ce qui concerne l'intrigue. Il en résulte qu'elle a dû la remanier considérablement avant de l'accueillir et que, mal comprise, mutilée, cette théorie n'a pu et ne pourra guère exercer d'influence sur la scène anglaise. Il en est de même de la théorie éthique de Molière. Par contre, sa psychologie a été mieux comprise ; ses héros, dont on n'a pas faussé le mécanisme intérieur, n'ont pas été trop malmenés et ont laissé une empreinte profonde de leur personnalité dans la littérature dramatique de l'époque. Leur race, n'étant pas abâtardie, a produit de vigoureux rejetons dont nous avons suivi la descendance, parfois jusqu'au XIX^e^ siècle.

Samuel de Sorbière observait, en 1662, que les dramaturges anglais *se picquent surtout de faire d'excellens characteres des passions, des vices, et des vertus ;* et ajoutait qu'*en cela ils réussissent assez bien* (3). En effet, les chapitres précédents prouvent sans conteste que c'est dans l'imitation des caractères que les adaptateurs anglais ont montré le plus de sympathie intuitive pour leur modèle et le plus d'ingéniosité technique. Dryden, qui copiait des scènes entières, n'a repris à Molière aucun de ses personnages dans son intégrité. Ses collègues, on

(1) *The Damoiselles ; Tartuffe.*

(2) Cf. l'*Étourdi* et *Sir Martin Mar-all.*

(3) *Relation d'un voyage en Angleterre,* pp. 167-168.

a pu le voir, ont procédé aux croisements les plus inattendus. On dira qu'ils ont agi comme Molière lui-même qui trouvait des prototypes en Espagne, en Italie ou... en France. Sans doute, mais il a su en faire des types originaux qui, dès lors, lui appartiennent. Il a eu des modèles, mais il a fait œuvre de grand peintre, tandis que ses imitateurs n'ont effectué que des travaux d'assemblage dont chaque partie doit sa beauté à un maître différent et dont l'effet d'ensemble est généralement incohérent. Le plus souvent donc le seul éloge qu'on puisse leur adresser, c'est d'être adroits (1).

D'autre part, quoique Molière n'ait traité qu'un nombre très limité de situations, ses caractères paraissent toujours individuels, mais aussi presque toujours typiques. Même ses pédants, même ses docteurs, malgré leur air de famille, même ses fâcheux sont des hommes qui se distinguent de tous les autres. L'Angleterre semble avoir apprécié cette qualité; mais ses auteurs sont bien vite tombés dans le défaut voisin : ils ont tellement multiplié les caractéristiques personnelles de chaque individu qu'on a fini par ne plus les distinguer du tout. Dès lors il a fallu doter chacun d'eux d'un défaut ou d'une qualité extraordinaires refaisant d'eux des *types* après avoir gâché leur individualité.

Il est à propos de rappeler ici la distinction qu'établissait Samuel Johnson entre ce qu'il appelait des caractères de nature et des caractères de mœurs. Les premiers exigent que l'on sache faire pénétrer le regard jusqu'aux profondeurs de l'âme

---

(1) Edw. Howard remarque très justement, en 1671 (et sans doute après avoir relu l'*Art poétique* d'Horace) : « *It is very observable, since Translating hath been so much practis'd, and taking from Romances and Foreign Plays, the compositions arising from them appear not less disproportion'd and uneven, then if a Painter undertaking to describe a History, should from the drawings of Masters, and Figures in Print... take a posture from one, a head from another, a body from a third, and having put them on such legs as he shall make for them, confidently averre he hath perform'd the noble invention and design that belongs to a Story Painter.* — Preface to The Woman's Conquest.

humaine. Tous les personnages de Molière, même lorsqu'ils servent à ridiculiser les mœurs d'une époque, appartiennent plus ou moins à cette catégorie, tandis que la grande majorité des personnages de ses imitateurs, même en dehors des comédies de mœurs, appartiennent à l'autre. C'est qu'entre Molière et eux il y avait, pour continuer à citer Johnson, *la même différence qu'entre un homme qui sait comment une montre est faite et celui qui sait dire l'heure en regardant le cadran* (1).

La multiplication des caractéristiques individuelles eut une autre conséquence : l'homme normal disparut. Et nous voici revenus à Ben Jonson, père de ces monstres célèbres qu'on appelle des *humours*. C'est lui qui apprit aux dramaturges anglais à comprendre les caractères de Molière, mais aussi à les gâter. Je crois que tels critiques (2), qui attribuent à Fletcher et à Shirley le mérite d'avoir rendu possible la transition du théâtre élizabéthan à celui de la Restauration, se trompent grossièrement. Les preuves du contraire abondent, même dans le nombre réduit des pièces que nous venons d'étudier. Le premier résultat de la combinaison du génie de Molière avec celui de Ben Jonson est le roidissement et parfois la pétrification des caractères. Molière était si grand qu'il conciliait des contraires. Il savait rire à travers ses larmes, être spontané tout en restant spéculatif, et mordant en restant généreux; il savait généraliser sans se départir d'une attention aiguë aux moindres détails. Dryden seul possédait un peu de cette faculté, mais n'en a pas donné de preuves dans ses comédies. Tous ses confrères subissent sans remède l'influence de Ben Jonson. Qu'on se rappelle Wheadle, Palmer et Sir Nicholas dans *The Comical Revenge;* tous les personnages dans *The Sullen Lovers;* Moody dans *Mar-all;* Sir Oliver et Sir Joslin dans *She wou'd;* Softhead

---

(1) Cf. Boswell, *Life of Johnson,* éd. Aug. Birrell, London, 1906, t. II, p 202 (1768; Aet. 59).

(2) Par exemple Churton Collins; cf. *The Fortnightly Review,* août 1908, p. 196.

dans *The Dumb Lady*. Il n'est pas difficile d'en trouver la raison qui sera en même temps une excuse. Ils n'avaient pas de génie, souvent pas de talent et, enfin : Molière était, lui aussi, un *humouriste* en formation. Sir William Temple (1) l'avouera plus tard; Hazlitt assurera qu'il *est presque autant un auteur anglais que français* (2); enfin M. Watts-Dunton lui attribuera de l'*humour absolu*. Par quoi donc Molière est-il si près de la tradition dramatique anglaise? On se rappellera que ce sont les farces de Molière qui ont subi les changements les moins profonds aux mains des adaptateurs anglais. Or, c'est précisément cet élément, qui n'est pas le moins important dans son œuvre (3), qui l'a rendu populaire en Angleterre. C'est la farce française, qui relie secrètement Ben Jonson et Molière. Dryden (4), Edward Howard (5), Shadwell (6) parlent du théâtre français comme s'il n'avait produit que des farces. Sprat déclare explicitement qu'en France seules les farces sont de la comédie véritable (7).

Quand ils ne sont pas figés, les caractères s'alourdissent et se raidissent. Sganarelle, dans *The Damoiselles*, ne possède aucune qualité qui puisse racheter sa couardise et sa malice; Bonhomme et Forecast, dans *The Mulberry Garden*, sont exclusivement ridicules ou méprisables; Brittle, dans *The Amorous Widow*, n'excite ni pitié ni sympathie. Dryden seul, qui a le mieux résisté à l'influence de Ben Jonson, n'a que partiellement détruit la mobilité du caractère de Lélie.

---

(1) *Essay on Poetry*; cf. WARD, t. III, p. 319.

(2) *First Lecture on English Comic Writers*, éd. Bell, pp. 33-34.

(3) Cf. LANSON, *Molière et la Farce*, revue de Paris, mai 1901, et RIGAL, *Molière*, I, 59, 133, 163, 214, 218, 249 et suiv., 285-286; II, 34, 38, 48, 86, 119, 129, 163, 177, 228, 241, 279, 284, 288.

(4) *Preface to An Evening's Love*, éd. Ker, t. I, pp. 136-137.

(5) *Preface to The Woman's Conquest*, London, 1671; voir aussi le second prologue de cette pièce.

(6) *Preface to The Humourists*, London, 1671.

(7) *Observations on Mr. de Sorbière's Relation*, pp. 254-255.

C'est encore à Ben Jonson qu'on pourrait attribuer une part dans la *brutalisation* des personnages. *Brutalisation* est le mot, car on ne peut soutenir que les personnages de Molière soient devenus immoraux ou vicieux en Angleterre. Les caractères naturels, instinctifs de Molière, sont charmants; ses caractères artificiels, affectés, sont ridicules pour cette seule raison. Les premiers sont devenus grossiers et brutaux; ils ont perdu le sens de la mesure, le goût; ils sont répulsifs, mais n'ont rien de vraiment immoral, car leur grossièreté est sans recherche et essentiellement saine. Les autres sont devenus cyniques. Rien d'étonnant à cela, car, au fond, Molière a décrit des situations lamentables que son génie seul réussit à masquer plus ou moins et qui, aux mains de disciples souvent malhabiles, apparaissent cruelles ou pitoyables, malpropres ou tragiques. N'accusez pas les Anglais, cependant. Ne faites pas non plus appel au sophisme de Lamb, car la comédie de la Restauration n'est pas *artificielle*, mais rend bel et bien la vie du temps. Et ne vous récriez pas sur la corruption de la société anglaise, car elle n'était pas plus profonde que celle de la France à la même époque. Au point de vue de la moralité, Charles II et Louis XIV se valent. Mais la maîtresse de l'un se qualifiait elle-même d'un nom cyniquement ingénu (1), tandis qu'à la Cour de l'autre le titre de fille d'honneur de la reine avait une signification toute spéciale (2). La différence entre les deux pays était que l'un ignorait l'art du vernis. Que l'on compare à leurs modèles, chez Molière, les domestiques dans *The Damoiselles;* on les trouvera moins bien décrits, plus rudimentaires, mais guère plus mauvais. Que l'on songe au cynisme de Huffe dans *The Sullen Lovers*, à la révoltante insouciance de Everyoung et à

(1) CUNNINGHAM, *Nell Gwyn*, éd. Goodwin, p. 108.

(2) Hannah More exprime assez bien ce que le peuple anglais pense de la moralité du grand siècle. Cf. *Moral Sketches*. London, 1820, 5e édition, pp. 46 et suiv. Le bon goût de ce siècle n'en fut pas moins apprécié. S'il reparut en Angleterre sous Charles II, comme le croyait Chesterfield, on le doit quelque peu à Molière. Cf. CHESTERFIELD, *Letters to his Son*, 8 février 1750.

l'hypocrisie naïve de Forecast dans *The Mulberry Garden*, à la sensualité obscène de Gernette et à l'impudeur d'Isabel et de la nourrice dans *The Dumb Lady;* enfin, au manque total de dignité de Mrs. Brittle dans *The Amorous Widow;* et l'on constatera que la raison s'en trouve, non dans l'état d'esprit des imitateurs, mais dans leur manque de mesure et de goût. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls qu'on puisse accuser de ce défaut, dont Fletcher et Shirley étaient aussi coupables qu'eux.

Molière a d'ailleurs provoqué une réaction. Son influence morale a été salutaire sur ceux qui ont su quelque peu le comprendre, comme Dryden et Etheredge, et surtout sur ceux qui l'ont aimé, comme Flecknoe. N'est-ce pas Flecknoe qui, déjà en 1670, crie *Honte et disgrâce sur les acteurs et leur époque* (1)? N'est-ce pas Dryden qui a le courage de faire de ses fautes un aveu impuissant et pathétique (2)? Et n'y a-t-il pas un certain progrès au point de vue moral depuis *The Comical Revenge* jusqu'à *The Amorous Widow?*

Une influence aussi puissante que celle de Molière laisse des traces ineffaçables. Le valet qu'il a introduit en Angleterre en est la preuve. Dufoy est le premier de sa race. Après lui, les Gros-René et les Marinette se multiplient hors de toute proportion. On les trouve partout, même là où ils sont parfaitement inutiles. Écoutons Edward Howard : « *Je ne puis m'empêcher de songer à notre mauvaise imitation de pièces françaises qui nous fait donner des rôles à des valets et des servantes sans qu'ils* [ou elles] *soient des personnages essentiels; une erreur justement évitée par nos écrivains d'antan...* (3) ». Il est vrai que cet engouement n'eut qu'un temps. Mais Dufoy, après s'être appelé Roger dans *The Sullen Lovers*, Maskall dans *An Evening's Love*, Laurence dans *Tartuffe*, change de milieu

---

(1) *Epigrams of all sorts*, 1670, p. 72. Voir aussi la préface de *Love's Dominion, a dramatique piece,.., written as a pattern for the* reformed *stage*, London, 1654.

(2) Cf. *An Ode to the pious memory of... Mrs. Anne Killegrew.*

(3) *Preface to The Woman's Conquest*, London, 1671.

et reparaît dans le roman anglais du XVIII[e] siècle. Il se fait ainsi que Sam Weller, des *Pickwick Papers*, est un descendant authentique, d'une part, des valets espagnols que Smollett a empruntés à Lesage, d'autre part, de l'immortel Dufoy-Mascarille.

Me voici à la fin de mon étude; j'ai examiné la première période du mouvement moliéresque en Angleterre. Mais peut-on parler d'un mouvement moliéresque? Ces imitateurs de Molière ont ils d'autres rapports entre eux que leur source commune et a-t-on le droit d'affirmer qu'ils constituent un *groupe d'importateurs?* Sans doute. Voici d'ailleurs les raisons *a posteriori* que j'ai sommairement indiquées dans l'introduction. Nos pièces forment un tout. L'influence de *The Comical Revenge* est nettement perceptible dans *The Mulberry Garden* (1); celle de *Sir Salomon* dans *The Sullen Lovers*. Il y a progrès constant au point de vue de l'action. La première pièce d'Etheredge contient, on l'a vu, deux intrigues presque indépendantes l'une de l'autre. Dans *Mar-all* elles sont reliées. Dans *She wou'd*, il y en a trois, mais toutes sont d'égale importance et ont un centre commun. Dans *The Dumb Lady*, il n'y en a qu'une, quoique l'auteur ait délayé en cinq actes la substance de trois. Enfin, dans *The Amourous Widow* on peut suivre la lente désagrégation de l'intrigue secondaire qui aboutit à la victoire complète de l'action simple et forte de Molière : Molière a détruit l'action complexe (2). D'autre part, n'est-il pas étrange qu'un médiocre écrivain comme Medbourne ait su produire un valet doué de spontanéité et d'ingéniosité et ait failli corriger son modèle en inventant une intrigue correcte, au point de vue psychologique et capable de fournir un dénouement raisonnable? Ne faut-il pas considérer Medbourne comme un aboutis-

---

(1) N'oublions pas que Sedley y mêla le couplet *héroïque* et la prose, suivant l'exemple d'Etheredge dans sa première pièce. Cf. *Cambridge Hist. of Eng. Lit.* t. VIII, p. 139.

(2) M. SAINTSBURY, lui aussi, est de cet avis. Cf. *Dryden*, p. 41.

sement, le résultat d'un effort constant vers une compréhension plus complète du maître? En dernier lieu, en l'année où s'arrête cet exposé, les adaptateurs de Molière ont manifesté toute la variété dont ils sont capables. Des courants se sont dessinés qu'il sera d'autant plus facile de suivre dans l'avenir, de ce qu'ils ont, dès le début, révélé leur direction et leur force probable. Trois écoles se sont formées. Les uns s'attachent de préférence à copier les intrigues, l'action extérieure, des pièces de Molière, sans les modifier beaucoup, comme le directeur de troupe Davenant ou les acteurs Lacy, Medbourne, Betterton; ou en combinant plusieurs intrigues, comme Flecknoe; ou, enfin, en faisant une sorte de mosaïque, comme Dryden et Caryll. J'appellerais cette école l'*école de l'action*.

D'autres s'appliquent surtout à rendre les caractères de Molière. Trop faibles par eux-mêmes, ils recourent à Ben Jonson qui leur prête l'appui de la tradition. Shadwell est à la tête de cette *école des caractères*.

Les derniers imitent plutôt l'esprit, les principes généraux, la formule dramatique de Molière que ses intrigues ou ses caractères. Etheredge est le principal représentant de cette école dont les pièces sont généralement des études de mœurs. Ce sera l'*école des mœurs*.

Je ne crois pas qu'on puisse attacher à un dramaturge l'une ou l'autre de ces étiquettes, exclusivement; ainsi, Betterton, qui se range dans l'école de l'action, a emprunté à l'école des mœurs la tendance *vagabonde* qui lui fait multiplier les changements de scène, tandis qu'Etheredge, qui appartient à l'école des mœurs, s'apparente à l'école des caractères par le manque d'action dans ses pièces. Néanmoins il sera légitime de classer un auteur d'après sa tendance dominante.

Les trois écoles ne sont vraiment constituées et séparées que vers l'année 1670. On a déjà pu remarquer que celle de l'action avait le moins d'importance; que celle des mœurs a introduit l'esprit de Molière en Angleterre et que ses emprunts nécessitent une analyse des plus délicates; que celle des caractères a

affermi Molière en Angleterre et qu'elle a été la plus vigoureuse des trois. Il sera utile de s'en souvenir en étudiant la période suivante, dont des changements importants marquent le début. Wycherley, conscient de son obligation à Sedley (1), suivra le chemin qu'Etheredge lui a ouvert (2). Ce dernier n'était qu'un Français écrivant en anglais; son disciple sera un Anglais, anglais jusqu'aux moelles, car il n'a pas subi le contact direct de Molière, n'a connu qu'un Molière anglicisé, dont il n'aura aucune peine à s'assimiler la substance.

En 1671 ce sera le succès prodigieux de *The Rehearsal* (3), le ridicule répandu sur les intrigues multiples, les incidents sensationnels, la mise en scène laborieuse des pièces héroïques, les chansons et les danses superflues; en résumé, une attaque irrésistible et du plus haut comique contre toute la tradition théâtrale existante, représentée par dix-sept pièces, dont six de Dryden. Ce sera une protestation générale contre l'abus des imitations (4) et la négligence et la hâte qui les déprécient (5). L'avertissement de Ravenscroft mérite d'être reproduit :

*But know when the translating vein is past,*
*That you must not expect new Plays so fast,*
*Then wit and sence will come into request,*
*And something more than a vain Fopp well dress'd.*
*The Taylor now in Plays makes the best jest.*
*And 't will be time to check this full career*
*Of Plays, and Act by two or three a year...* (6).

Ce sera aussi la première pièce de Wycherley et le progrès,

---

(1) Cf. Prologue pour *Love in a Wood.*

(2) Cf. Miles, *Molière and Restoration Comedy,* p. 72.

(3) Cf. Winifred, Lady Burghclere, *George Villiers, second Duke of Buckingham, 1628-1687,* London, 1903.

(4) L'influence de Kotzebue en Angleterre, à la fin du XVIII[e] siècle, suit une courbe peu différente de celle de Molière un siècle plus tôt. Cf. mon article sur *A forgotten German creditor of the English stage* dans *The Nineteenth Century and After,* avril 1912.

(5) Edw. Howard dans sa très intéressante *Preface to The Woman's Conquest.*

(6) Prologue pour *The Citizen turn'd Gentleman,* 1671.

très peu marqué jusqu'ici, du dialogue dramatique (1). Ce sera enfin une impulsion nouvelle, scénique et dramatique, venue de France. En effet, le théâtre de *Drury-Lane* ayant été détruit par un incendie en 1671-72, Hart et Killegrew envoyèrent Haynes en France en vue d'étudier les nouveautés mécaniques de la scène. D'autre part, pendant que l'on reconstruisait l'édifice incendié, des acteurs de France faisaient courir toute la ville, diminuant encore les précaires ressources des malheureux acteurs de *Drury-Lane* (2). Une année plus tard, une nouvelle troupe française arrivait à Londres (3).

Ce sera une ère nouvelle, où le nombre des adaptations croîtra sans cesse ; un labyrinthe aux détours imprévus, mais où les fils que j'ai démêlés dans la présente étude seront, je l'espère, de quelque secours.

En 1670, l'influence de Ben Jonson et celle de Molière vont encore de pair. Bientôt l'école des mœurs, jusqu'ici subordonnée à celle des caractères, prendra le dessus avec Congreve, et Molière bannira les humours dans le roman. Plus tard, dans les comédies de Sheridan, l'influence de l'école des mœurs sera accentuée par Goldsmith et se combinera avec l'influence directe, toujours vivace, de Molière.

---

(1) Cf. Dryden, *A Defence of the Epilogue to the Second Part of the Conquest of Granada.*

(2) Cf. Lawrence, *Early French Players*, pp. 78-79. — Dryden, Prologue pour *Arviragus and Felicia.*

(3) Lawrence, *loc. cit.*, p. 79.

## I. — Tableau chr

| AUTEURS. | TITRES. | PREMIÈRES. |
|---|---|---|
| 1. Sir W. Davenant . . . . | The Playhouse to be let. | 1663 ['62?] |
| 2. Sir G. Etheredge . . . . | The Comical Revenge. | 1664 |
| 3. R. Flecknoe . . . . . | The Damoiselles a la Mode. | 1666 [?] |
| 4. J. Dryden . . . . . | Sir Martin Mar-all. | 1667 |
| 5. Sir G. Etheredge . . . . | She wou'd if she cou'd. | Février 1668 |
| 6. Th. Shadwell . . . . . | The Sullen Lovers. | 5 mai 1668 |

ICES

**ique des emprunts.**

| PIÈCES EMPLOYÉES. | PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS de ces pièces. | PREMIÈRES ÉDITIONS de ces pièces. |
|---|---|---|
| Sganarelle. | 1660 | 1660 |
| L'Étourdi | Paris, novembre 1658. | 1663 |
| Le Dépit amoureux. | Paris, décembre 1658. | 1663 |
| Les Précieuses ridicules. | 1659 | 1660 |
| Les Précieuses ridicules. | 1659 | 1660 |
| L'École des maris. | Juin 1661. | 1661 |
| L'École des femmes. | 1662 | 1663 |
| Sganarelle. | 1660 | 1660 |
| [Le Médecin malgré lui.] | Août 1666. | 1667 |
| Le Misanthrope. | Juin 1666. | 1667 |
| L'Étourdi. | Paris, novembre 1658. | 1663 |
| Les Précieuses ridicules. | 1659 | 1660 |
| Le Tartufe. | Complet : 1664. | 1669 |
| Les Fâcheux. | Août 1661. | 1662 |
| Le Misanthrope. | Juin 1666. | 1667 |
| Le Mariage forcé. | 1664 | 1668 |

| AUTEURS. | TITRES. | PREMIÈRES. |
|---|---|---|
| 7. Sir Ch. Sedley . . . . | The Mulberry Garden. | 18 mai 1668 |
| 8. J. Dryden . . . . . | An Evening's Love. | Juin 1668 |
| 9. J. Lacy. . . . . | The Dumb Lady. | 1669 |
| 10. J. Caryll . . . . . | Sir Salomon. | 1669-1670 |
| 11. M. Medbourne . . . . | Tartufe. | 1670 |
| 12. Th. Betterton. . . . . | The Amorous Widow. | 1670 |

| PIÈCES EMPLOYÉES. | PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS de ces pièces. | PREMIÈRES ÉDITIONS de ces pièces. |
|---|---|---|
| L'École des maris. | Juin 1661. | 1661 |
| Le Dépit amoureux. | Paris, décembre 1658. | 1663 |
| L'École des maris. | Juin 1661. | 1661 |
| Les Précieuses ridicules. | 1659 | 1660 |
| L'Étourdi. | Paris novembre 1658. | 1663 |
| Le Tartufe. | Complet : 1664 | 1669 |
| [Dom Juan.] | Février 1665. | 1682 |
| Le Médecin malgré lui. | Août 1666. | 1667 |
| L'Amour médecin. | Septembre 1665. | 1666 |
| L'École des femmes. | 1662 | 1663 |
| Le Dépit amoureux. | Paris, décembre 1658. | 1663 |
| L'École des maris. | Juin 1661 | 1661 |
| Les Fâcheux. | Août 1661. | 1662 |
| [Dom Garcie de Navarre.] | 1661 | 1682 |
| Le Tartufe. | Complet : 1664. | 1669 |
| Georges Dandin. | 1668 | 1669 |
| L'Avare. | 1668 | 1669 |

## II. — Textes parallèles (1).

### 1.

**Sganarelle**, scène I.

*Célie, sortant tout éplorée, et son père la suivant.*

CÉLIE.

Ah ! n'espérez jamais que mon cœur y consente.

GORGIBUS.

Que marmottez-vous là, petite impertinente ?
Vous prétendez choquer ce que j'ai résolu ?
Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu ?
Et par sottes raisons, votre jeune cervelle
Voudroit régler ici la raison paternelle ?
Qui de nous deux à l'autre a droit de faire loi ?
A votre avis, qui mieux, ou de vous, ou de moi,
O sotte ! peut juger ce qui vous est utile ?...
. . . . . .
Votre plus court sera, Madame la mutine,
D'accepter sans façon l'époux qu'on vous destine.
J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,
. . . . . .
... Cet époux, ayant vingt mille bons ducats,
Pour être aimé de vous doit-il manquer d'appas ?
Allez, tel qu'il puisse être, avecque cette somme
Je vous suis caution qu'il est très honnête homme.

CÉLIE.

Hélas !

---

(1) J'ai choisi ces textes de façon à donner une idée des différents procédés d'adaptation de chaque auteur.

## II. — Textes parallèles.

### 1.

**The Play House to be let, II, 1.**

*Enter Gorgibus, Celie weeping, Servant.*

CELIE.

Ah tinke not myn Art vill consant to dat.

GORGIBUS.

Do you grom-bell littel impertinant.

Vat vould your young fantasque braine govarne mi
Raison paternell.
Vich sold give de Law.
De Fader or de Chile.

You sold be glad
Of sush a husband. You vill say you be ignorant
Of his humeur, bute you know he is rish,

He has terty tousant Duckat, and

derefore
Is honest gentill man.

CELIE.

Helas! my Arte!

GORGIBUS.

Hé! que si la colère une fois me transporte.
Je vous ferai chanter hélas de belle sorte!
Voilà, voilà le fruit de ces empressemens
Qu'on vous voit nuit et jour à lire vos romans;
De quolibets d'amour votre tête est remplie,
. . . . . .
Jetez-moi dans le feu tous ces méchans écrits
. . . . . .
Lisez-moi, comme il faut, au lieu de ces sornettes
Les *Quatrains* de Pibrac, et les doctes *Tablettes*
Du conseiller Mathieu; ...
C'est là qu'en peu de temps on apprend à bien vivre;
Et si vous n'aviez lu que ces moralités,
Vous sauriez un peu mieux suivre mes volontés.

CÉLIE.

Quoi! vous prétendez donc, mon père, que j'oublie
La constante amitié que je dois à Lélie
J'aurais tort si, sans vous, je disposais de moi;
Mais vous même à ses vœux engageâtes ma foi.

GORGIBUS.

Lélie est fort bien fait; mais apprends qu'il n'est rien
Qui ne doive céder au soin d'avoir du bien...
Ce gendre doit venir vous visiter ce soir : ...
Si je ne vous lui vois faire fort bon visage,
Je vous... Je ne veux pas en dire davantage.

---

2.

**Le Médecin malgé lui**, I, 5.

. . . . . .

SGANARELLE.

Oui et non, selon que vous lui voulez.

GORGIBUS.

If de colore soud mi transport, I soud
Make you sing helas in anoder facon.
Dis is de fruit of de Romance, fling me
In de fire, dos papiers dat vill your head
Vit colibets, ende

rede
de stanzas of *Pibrac*
Ende de Tablets of de *Consilier Matieu*

Viche vill teach you to follow mi direction.
Am I not *Gorgibus* your Vader.

CELIE.

Ah Vader vill you dat I forgete d'amitie
Dat I vow to *Lelie*, I soud be blame
If vit out your consant I did dispose min Person,
Bute your self did give min fait to his oat.

GORGIBUS.

*Lelie* is vel accomplis but all ting
Must submit to the good occasion of
Richess; de rishe person vill come dis nite,
If I see you regard him vit de helas
I sall — vell I say no more.

---

## 2.

**The Damoiselles a la Mode, I, 1.**

BONHOMME.

Nay, but will you hear me a little?

SGANARELLE.

Perhaps I will, perhaps I will not. — You don't come to chide me I hope?

BONHOMME.

No, but to give you good counsel rather.

**L'École des maris**, I, 2, v. 223 et suiv.

SGANARELLE.

. . . . . Vos désirs lui seront complaisans,
Jusques . . . . . .
. . . . . à lui souffrir
De courir tous les bals et les lieux d'assemblée?

ARISTE.

Oui vraiment.

SGANARELLE.

Et chez vous iront les damoiseaux?

ARISTE.

Et quoi donc?

**L'École des maris**, I, 1, 33-34.

SGANARELLE.

De ces souliers mignons, de rubans revêtus,
Qui vous font ressembler à des pigeons pattus.

**L'École des maris**, I, 2, 99 et suiv.

SGANARELLE.

. . . . . leur père
Nous commit leur conduite à son heure dernière,
En nous chargeant tous deux ou de les épouser,
Ou, sur notre refus, un jour d'en disposer.

---

**L'École des maris**, I, 2, 86.

LISETTE.

Toujours dans une chambre à ne pas voir le monde?

. . . . . .

SGANARELLE.

... meddle with that you have to do withal, — you'd have me bring her up, I'le warrant you, as you do your fine daughters there, to be always gadding abroad a visiting?

BONHOMME.

Well.

SGANARELLE.

Or visited at home?

BONHOMME.

And that too?

. . . . . .

SGANARELLE.

And have all your fine youths... who stoop like Pyes or Dawes when they peck at fruit... give them Balls and Collations?

. . . . . .

BONHOMME.

And what then?

SGANARELLE.

Why then y'ar a Fool, Cousin . . . — for her, being committed
to my care
either to marry her,
or see her well marryed, I'le bring her up... in the blessed state of ignorance....

---

**The Damoiselles**, p. 6 [1].

MARY.

And do's *(sic)* he coop you up so?

---

[1] Les pages sont celles des premières éditions, décrites ci-après, sauf pour les deux pièces de Dryden que j'ai étudiées dans l'édition Scott-Saintsbury.

**L'École des maris**, I, 2, 83-84.

. . . . . je pressois ma sœur
De venir du beau temps respirer la douceur

**L'École des maris**, I, 2, 134-136.

SGANARELLE.

Oui, vous me la gâtez, puisqu'il faut parler net.
Vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligeriez de ne nous plus en faire.

**Les Précieuses ridicules**, scène IV.

GORGIBUS.

Vous avais-je pas commandé de les recevoir
comme des personnes que je voulois
vous donner pour maris?

MADELON.

La belle galanterie que la leur!

---

**Les Précieuses ridicules**, scène IX.

Oh! oh! je n'y prenais pas garde :
Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde,
Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur.
Au voleur! au voleur! au voleur! au voleur!

---

**The Damoiselles**, p. 7.

W'ave *(sic)* intreated our Cousin
Here along with us to take the air.

**The Damoiselles**, p. 8.

SGA ARELLE.

I'd intreat you to come and visit her no more
If this be your business — I fear she learns no good of you.

**The Damoiselles**, p. 8.

BONHOMME.

Come, come, leave your prattle, and Daughters go
you home, where y'are to expect two honest gentlemen,
in nature of Suiters to come and visit you.

MARY.

Fine Gentlemen I'l warrant them!

BONHOMME.

And look you use them kindly when they come, and
[entertain them well, d'ye hear.

---

**The Damoiselles**, p. 60.

Ah, ha! and I have caught you (as they say,
Mos did his Mare) (1) stealing my heart away.
And wo'd you run away with't when y'ave don;
I'faith, i'faith, for all you'd fain be gone,
I'le make you dearly pay for't ere you part;
Stop Thief, stop Thief, my heart, my heart, my heart.

(1) *Napping*, as Mosse tooke his Mare = A desprouveu (c'est-à-dire au dépourvu). Cf. le *Dictionnaire anglais-français* de COTGRAVE (1611).

3.

**L'Étourdi**, II, 6.

LÉLIE.

Hé bien! je suis coupable et je veux l'avouer;

. . . . . .

Sans ce dernier malheur, ne m'avoueras-tu pas
Que j'avois fait merveille, et qu'en ce feint trépas
J'éludois un chacun d'un deuil si vraisemblable,
Que les plus clairvoyants l'auroient cru véritable?...

MASCARILLE.

Vous avez, en effet, sujet de vous louer.

. . . . . .

LÉLIE.

Ah! n'aye point pour moi si grande indifférence.

. . . . . .

MASCARILLE.

Que Célie après tout soit libre ou captive,
Pour moi je m'en soucie autant que de cela.

. . . . . .

LÉLIE.

Répare ce malheur et me sois secourable.

MASCARILLE.

Je vous baise les mains, je n'ai pas le loisir.

LÉLIE.

Mascarille, mon fils. . . . . .

. . . . . .

LÉLIE.

Si tu m'es inflexible,
Je m'en vais me tuer

MASCARILLE.

Soit, il vous est loisible.

### 3.

**Sir Martin Mar-all**, pp. 46-47.

Sir MARTIN.

I am a fool, I must confess it;
and I am the most miserable one
without thy help — but yet it was such
a mistake as any man might have made.

WARNER.

No doubt of it.

Sir MARTIN.

Pr'ythee chide me! this indifference of thine wounds me to the heart.

WARNER.

I care not.

Sir MARTIN.

Wilt thou not help me for this once?

WARNER.

Sir, I kiss your hands, I have other business.

Sir MARTIN.

Dear Warner!

WARNER.

I am inflexible.

Sir MARTIN.

Then I am resolved I'll kill myself.

WARNER.

You are master of your own body.

LÉLIE.

Tu n'auras pas regret de m'arracher la vie?

MASCARILLE.

... Faites ce qu'il vous plaît.

LÉLIE.

... Vois-tu le fer prêt?

. . . . . .

LÉLIE.

Adieu Mascarille...

MASCARILLE.

Adieu, Monsieur Lélie...

LÉLIE.

Quoi...?

MASCARILLE.

Tuez-vous donc vite : ah! que de longs devis!

LÉLIE.

Tu voudrais bien, ma foi, pour avoir mes habits,
Que je fisse le sot, et que je me tuasse.

MASCARILLE.

Savais-je pas qu'enfin ce n'était que grimace,
Et quoi que ces esprits jurent d'effectuer,
Qu'on n'est point aujourd'hui si prompt à se tuer?

Sir Martin.

Will you let me damn my soul?

Warner.

At your pleasure, as the devil and you can agree about it.

Sir Martin.

D'ye see, the point's ready? Will you do nothing to save my life?

Warner.

Not in the least.

Sir Martin.

Farewell, hard-hearted Warner.

Warner.

Adieu, soft-headed Sir Martin.

Sir Martin.

Is it possible?

Warner.

Why don't you despatch, Sir? Why all these preambles?

Sir Martin.

I'll see thee hanged first: I know thou wouldst have me killed, to get my clothes.

Warner.

I knew it was but a copy of your countenance;

people in this age are not apt to kill themselves.

**L'Étourdi**, II, 8.

MASCARILLE.

Fut-il jamais au monde un plus heureux garçon?

. . . . . .

Sa maîtresse en nos mains tomber par cette voie!
Recevoir tout son bien d'où l'on attend le mal,
Et devenir heureux par la main d'un rival!
Après ce rare exploit je veux que l'on s'apprête
A me peindre en héros un laurier sur la tête,
Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or :
*Vivat Mascarillus, fourbum imperator.*

---

**L'Étourdi**, II, 11.

LÉLIE.

Ah! je ne serai plus de tes plaintes l'objet;
Tu ne me diras plus, toi qui toujours me cries,
Que je gâte en brouillon toutes tes fourberies :
J'ai bien joué moi-même un tour des plus adroits.
Il est vrai je suis prompt, et m'emporte parfois;

Mais pourtant, quand je veux, j'ai l'imaginative
Aussi bonne en effet que personne qui vive;
Et toi-même avoûras que ce que j'ai fait part
D'une pointe d'esprit où peu de monde a part.

---

**L'Étourdi**, III, 4.

LÉLIE.

Au moins pour t'emporter à de justes dépits,
Fais-moi dans tes desseins entrer de quelque chose.
Mais que de leurs ressorts la porte me soit close,
C'est ce qui fait toujours que je suis pris sans vert.

**Sir Martin Mar-all**, p. 50.

WARNER.

Was there ever such a lucky rogue as I?

I had always a good opinion of my wit, but could never think I had so much as now I find. I have now gained an opportunity to carry away Mrs. Millisent, for my master to get his mistress by means of his rival, to receive all his happiness, where he could expect nothing but misery : after this exploit, I will have Lilly (1) draw me, in the habit of a hero, with a laurel on my temples, and an inscription below it :

*This is Warner, the flower of serving-men.*

---

**Sir Martin Mar-all**, p. 52.

Sir MARTIN.

Hereafter, Warner, let it be known unto thee, I will endure no more to be thy May-game : Thou shalt no more dare to tell me, I spoil thy projects, and discover thy designs; for I have played such a prize without thy help, of my own mother-wit (t'is true I am hasty sometimes, and so do harm; but when I have a mind to show myself, there is no man in England, though I say it, comes near me as to point of imagination), I'll make thee acknowledge I have laid a plot that has a soul in't.

---

**Sir Martin Mar-all**, p. 68.

Sir MARTIN.

But pray next time
make me of your council, let me enter
into the business, and then if I discover all I am
resolved to give over affairs, and retire from the world.

---

(1) Sir Peter Lely.

MASCARILLE.

Ma foi, prenons haleine après tant de fatigues,
Cessons pour quelque temps le cours de nos intrigues.

---

**4.**

**Le Misanthrope**, I, 2.

ORONTE.

L'espoir il est vrai nous soulage
. . . . . .
Belle Philis, on désespère,
Alors qu'on espère toujours.

PHILINTE.

Je suis déjà charmé de ce petit morceau.

ALCESTE.

Quoi, vous avez le front de trouver cela beau?

WARNER.

Agreed, it shall be so; but let us now take breath
a while, then on again.

---

## 4.

**The Sullen Lovers**, I, 4.

NINNY.

Your sad indifference so wounds my fair
. . . . . .
At once, I hope, and do at once despair.
(How do you like that, ha : —)
You do at once both hate and kindness show
And are at once both kind and cruel two (*sic*).

WOODCOCK.

O ! Very fine ! Is 't not Ned?

LOVELL.

O ! extreame fine.

STANFORD.

What the devil makes you commend these sottisn
Verses, that are nothing but a Jingling of Words? Let 's
Go...

NINNY.

At once my hopes you nourish and destroy
My onely grief, and yet my onely Joy.
Mark that, ...
Vertue and Vice at once in you do shine;
Your inclinations are, and are not mine.

PHILINTE.

Ah ! qu'en termes galants ces choses là sont mises!

---

**Les Fâcheux**, II, 3.

LA MONTAGNE.

Monsieur, attendez, s'il vous plait.
Je me suis, à courir, presque mis hors d'haleine.
. . . . . .

LA MONTAGNE.

Une bête est là dans vos cheveux.

LA MONTAGNE.

Ah! il faut modérer un peu vos passions
Et Sénèque ...

ERASTE.

Sénèque est un sot dans ta bouche, ...

LA MONTAGNE.

Ma foi, sans vous vanter mon zèle ...

---

WOODCOCK.

O, admirable! Didst ever hear any thing so fine in thy life, dear [Heart?

STANFORD.

O, how these Curs bait me.

NINNY.

At once a storme and calme I do espy,
And do at once a smile and frown descry.
At once you kindle and put out my flame :
I cold as Ice, as hot as Charcoal am ...
My fate at once is gentle and severe,
You will not show your hate, nor Love declare :
Such safety and such dangers in your eye,
That I resolve at once to live and die.

---

**The Sullen Lovers**, II, 5.

ROGER.

Oh! I am so out of breath, I am not able to speak one word; but if I had never (*sic*) so much breath, I cou'd tell you nothing but what you'd be glad to hear; If I had the winde of an Irish footman ...

ROGER.

Hold Sir! here's a Spider in your Perriwig ...

ROGER.

Be patient, Sir : Seneca advises you to moderate your passions.

STANFORD.

Hang ye! Rascal! Seneca is an Ass in your mouth.

. . . . . .

ROGER.

Not to boast of my diligence, which, though I say it, is as much...

---

5.

**L'École des maris**, I, 1.

SGANARELLE.

Mon frère, s'il vous plaît, ne discourons point tant,
Et que chacun de nous vive comme il l'entend.

LISETTE.

Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes? ...

ARISTE.

J'ai souffert qu'elle ait vu les belles compagnies,
Les divertissements, les bals, les comédies.

. . . . . .

SGANARELLE.

La jeunesse est sotte, et parfois la vieillesse.

ARISTE.

... Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
La vieillesse devait ne songer qu'à mourir,

. . . . . .

Et d'assez de laideur n'est pas accompagnée
Sans se tenir encor malpropre et rechignée.

. . . . . .

SGANARELLE.

Je veux une coiffure en dépit de la mode,
Sous qui toute ma tête ait un abri commode ...
M'obliger à porter de ces petits chapeaux
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux.

## 5 (1).

**The Mulberry Garden**, I, 1, p. 1.

EVERYOUNG.

Well, for all this, let 's every one.
Govern his own Family as he has a Mind to 't;
. . . . . .

I never vex myself that your Daughters
Live shut up as if they were in *Spain* or *Italy* ...
. . . . . .

Nor pray don't you trouble yourself that mine
See Plays, Balls, and take their innocent Diversion, ...

FORECAST.

... you may well be allow'd to be
Stark mad, when they see age so extravagant ...

EVERYOUNG.

... and why an old man shou'd not desire to be
Thought young, I see no reason : as long as ...
I'm whole at heart, I' m resolv'd my Cloaths
Shall n'ere betray me ... as if age were not
Tedious enough already, but we
Must adde neglect of our selves and moroseness
Toward others : ...

FORECAST.

Your Periwig I like
Very well, it serves to Keep your bald pate warm,
But that flirting Hat there looks at it were
Made rather for your Wit than your Head.

---

(1) Ces extraits constituent la totalité des emprunts de Sedley à Molière.

**L'École des maris**, I, 1, v. 119-121.

SGANARELLE.

Qu'enfermée au logis, en personne bien sage,
Elle s'applique toute aux choses du ménage,
A recoudre mon linge aux heures de loisir,
Ou bien à tricoter quelque bas par plaisir;
. . . . . .

ARISTE.

Je ne suivrai jamais ces maximes sévères,
Qui font que les enfants comptent les jours des pères.
. . . . . .
Y voit-on quelque chose où l'honneur soit blessé?

---

**L'École des maris**, I, 1.

SGANARELLE.

Que j'aurai de plaisir si l'on le fait cocu.

SGANARELLE.

... vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligerez de ne plus nous en faire.

---

6.

**L'École des maris**, I, 3.

VALERE.

... Mais, Monsieur, savez-vous les nouvelles
Que l'on dit à la cour et qu'on tient pour fidèles?

**The Mulberry Garden**, p. 2.

FORECAST.

I shou'd be sorry to hear *Diana* or *Althea*
Went abroad without some discreet body
To look after them, or were at home indeed
Without imploying their time in some piece
Of huswifry, or at least some good book.

. . . . . .

EVERYOUNG.

... Children, nowadays are
Not so fond of their Parents, that we
Need use any Art to make 'um hate us ...
Why, where's the hurt of all this? ...

---

**The Mulberry Garden**, p. 3.

FORECAST.

... I shou'd laugh heartily to see him a Grand-father
Without a Son-in-Law.

. . . . . .

FORECAST.

... but since you'd
Have it so, I'de as lieve they'd keep away.

---

**6.**

**An Evening's Love**, I, 1, p. 262.

MASKALL.

... Pray, do you hear the news at court?

SGANARELLE.

Que m'importe ?

VALÈRE.

. . . . . Il est vrai . . .
Vous irez voir, Monsieur, cette magnificence,
Que de notre dauphin prépare la naissance?

---

**Les Précieuses ridicules,** scène VII.

MADELON.

. . . Ajustons un peu nos cheveux, au moins . . .

Vite, venez nous tendre ici le conseiller des Grâces.

MAROTTE.

Par ma foi! je ne sais pas quelle bête c'est là . . .

CATHOS.

Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes . . .

---

**Le Dépit amoureux,** II, 6.

ALBERT.

. . . Mais ne poursuivez point, vous, d'interrompre ainsi.
Donc, encore une fois, maître (c'est la troisième), . . .

ALONZO.

Pr'ythee, what 's the news to the[e] or me?

MASKALL.

Will you be at the next *juego de cannas?*

---

**An Evening's Love**, III, 3, p. 296.

AURELIA.

How am I dressed to-night, Camilla? is nothing in disorder with [my head?

CAMILLA.

Not the least hair, Madam.

AURELIA.

No! let me see : Give me the counsellor of the graces.

CAMILLA.

The counsellor of the graces, Madam!

AURELIA.

My glass, I mean : What. will you never be so spiritual as to [understand refined language?

---

**An Evening's Love**, III, 6, pp. 305-307.

LOPEZ.

If you will please to favour me with your patience,
which I beg of you a second time.

ALONZO.

I am dumb, sir.

LOPEZ.

This cavalier of whom I was speaking, is in love —

MÉTAPHRASTE.

. . . . . Ha ! sans doute,
Vous serez satisfait, s'il ne tient qu'à cela :
Je me tais.

MÉTAPHRASTE.

. . . . . que je trépasse
Si je dis plus mot . . . Parlez quand vous voudrez.
. . . . . .

MÉTAPHRASTE.

Dès à présent je suis muet . . .

MÉTAPHRASTE.

Mais, de grâce, achevez vitement :
Depuis longtemps j'écoute; il est bien raisonnable
Que je parle à mon tour.
. . . . . .

MÉTAPHRASTE.

Partageons le parler, au moins, ou je m'en vais.
. . . . . .

MÉTAPHRASTE.

. . . D'où vient fort à propos cette sentence expresse
D'un philosophe : « Parle, afin qu'on te connaisse. » . . .
Doncques, si de parler le pouvoir m'est ôté, . . .
. . . . . .

MÉTAPHRASTE.

Oh ! que les grands parleurs sont par moi détestés !

Mais quoi ! si les savants ne sont point écoutés !

ALONZO.

Satisfy yourself, sir, I'll not interrupt you.

LOPEZ.

Sir, I am satisfied of your promise.

ALONZO.

If I speak one syllable more, the devil take me!
Speak when you please.

LOPEZ.

I am going, sir.

ALONZO.

You need not speak twice to me to be silent: Though
I take it somewhat ill of you to be tutored.

LOPEZ.

This eternal old man will make me mad. [Aside.]

ALONZO.

Why, when do you begin, sir? How long must a man wait for you! Pray make an end of what you have to say quickly, that I may speak in my turn too.

LOPEZ.

This cavalier is in love.

ALONZO.

You told me that before, sir; do you speak oracles, that you require this strict attention? Either let me share the talk with you, or I am gone ...

ALONZO.

... 'T is the sentence of a philosopher, *Loquere ut te videam;* speak, that I may know thee; now, if you take away the power of speaking from me —

. . . . . .

ALONZO.

... Oh, how I hate, abominate, detest and abhor, these perpetual talkers, disputants, controverters, and duellers of the tongue! But on the other side, if it be not permitted to prudent men to speak their minds appositely, and to the purp-

Si l'on veut que toujours ils aient la bouche close,
Il faut donc renverser l'ordre de chaque chose :
Que les poules dans peu dévorent les renards,
Que les jeunes enfants démontrent aux vieillards,
Qu'à poursuivre les loups les agnelets s'ébattent, . . .
. . . . . .
Que le malade au sain présente le remède,
Que le lièvre craintif . . .
Miséricorde ! à l'aide !

[*Albert lui vient sonner aux oreilles une cloche qui le fait fuir.*]

---

**Le Dépit amoureux**, IV, 3 et 4.

ERASTE (IV, 3).

C'est la dernière ici des importunités
Que vous aurez jamais de mes vœux rebutés.

LUCILE.

Vous pouvez faire aux miens la grâce tout entière,
Monsieur, et m'épargner encore cette dernière.

ERASTE.

Je ne veux rien garder qui puisse retracer
Ce que de mon esprit il me faut effacer.
Voici votre portrait : . . .

GROS-RENÉ (à MARINETTE), (IV, 4).

Tiens encore ton couteau ; la pièce est riche et rare
Il te coûta six blancs . . .

MARINETTE.

Tiens tes ciseaux, avec ta chaîne de laiton
. . . . . .

MARINETTE.

Je n'ai point maintenant de tes lettres sur moi,
Mais j'en ferai du feu jusques à la dernière.

ose, and in few words; if, I say, the prudent must be tongue-tied, then let great nature be destroyed, let the order of all things be turned topsy-turvy; let the goose devour the fox; let the infants preach to their great-grandsires; let the tender lamb pursue the wolf, and the sick prescribe to the physician; let fishes live upon dry land, and the beasts of the earth inhabit in the water; and the fearful hare —

[*Enter Lopez with a bell and rings in his ears.*]

ALONZO.

Help, help, murder, murder, murder!

[Exit Alonzo, running.]

---

**An Evening's Love,** IV, 3; p. 342.

WILDBLOOD.

... this is the last time you shall ever be troubled with my addresses.

JACINTA.

The favour had been greater to have spared this too ...

WILDBLOOD.

I will keep nothing that belongs to you; therefore, take back your picture, and your handkerchief.

. . . . . .

MASKALL (à BEATRIX).

... here 's the sixpenny whittle you gave me, with the mutton haft : I can spare it, for knives are of little use in Spain.

BEATRIX.

There 's your scissors with the stinking brass chain to them ...

BEATRIX.

For your letter, I have it not about me; but upon reputation I'll burn it.

GROS-RENÉ.

Et des tiennes tu sais ce que j'en saurai faire?

LUCILE (IV, 3).

Je ne dis point quels sont mes pensers là-dessus.

ERASTE.

Pourquoi?

LUCILE.

Par la raison que nous avons rompu ensemble.

ERASTE.

Nous rompons?

LUCILE.

Oui, vraiment : quoi? n'en est-ce pas fait?

. . . . . .

ERASTE.

. . . Je vous ai cru là faire un plaisir extrême.

LUCILE.

Point : vous avez voulu vous contenter vous-même.

ERASTE.

Mais si mon cœur encore revouloit sa prison, . . .
Si, tout fâché qu'il est, il demandoit pardon?

LUCILE.

Non, non, n'en faites rien : ma faiblesse est trop grande,
J'aurois peur d'accorder trop tôt votre demande.

---

7.

**Le Médecin malgré lui**, II, 1.

LUCAS.

Oh! morguenne! il faut tirer l'échelle après ceti-là; . . .

MASKALL.

And for yours, I have already put it to a fitting employement ...

JACINTA (à WILDBLOOD).

... I'll not give you that satisfaction.

WILDBLOOD.

But what 's the reason you will not give it me?

JACINTA.

For the reason that we are quite broke off.

WILDBLOOD.

Why, are we quite, quite broke off?

JACINTA.

Why, are we not? ...

. . . . . .

WILDBLOOD.

If it were not to please you, I see no necessity of our parting.

JACINTA.

I protest, I do it only out of complaisance to you.

WILDBLOOD.

But if I should play the fool, and ask your pardon, you would refuse it.

JACINTA.

No, never submit: for I should spoil you again by pardoning you.

---

7.

**The Dumb Lady**, II, 1.

GERNETTE.

And is he so famous a physician, say you?

JARVIS.

Why, Sir, Aesculapius, as you call him is a meer Mountebank to him.

LUCAS.

. . . Il aime à bouffonner; et l'on diroit parfois, ne v's en déplaise, qu'il a quelque petit coup de hache à la tête.

JACQUELINE.

. . . Je pense que ce sera queussi queumi; et la meilleure médeçaine que l'on pourroit bailler à votre fille, ce seroit, selon moi, un biau et bon mari. . .

GÉRONTE.

Ouais! nourrice, ma mie, vous vous mêlez de bien des choses. . .

JACQUELINE.

Je vous dis que votre fille a besoin d'autre chose que de rhibarbe et de séné et qu'un mari est un emplâtre qui garit tous les maux des filles.

GÉRONTE.

. . . lorsque j'ai été dans le dessein de la marier, ne s'est-elle pas opposée à mes volontés.

JACQUELINE.

. . . Que ne preniais-vous ce monsieur Liandre, qui li touchait au cœur?

GÉRONTE.

Ce Léandre n'est pas ce qui lui faut . . .

SOFTHEAD.

I, and that fellow, Galen Hippocrates, as you call him, not worthy to be his Apothecary : he can conjure, for he'll cure a wooden leg, make it flesh and bloud, und set you up sound again.

. . . . . .

JARVIS.

He is i'th' next room, Sir, but 't is the maddest Doctor, and of the strangest humours.

SOFTHEAD.

So he is, for by the heart of a horse, we were fain to bribe him with a cudgel, before he would own being a Doctor.

NURSE.

A down right Sir reverence of a Doctor, I say get her a worthy husband, and say I told you so.

GERNETTE.

You'r a foolish woman, and talk of what you understand not.

NURSE.

Understand not? sure I should know what a woman wants as well as you : I say again, a pox of your Doctor, get her a good husband, a plaister of true love clapt to her will do her more good then Sena or Rhubarb.

GERNETTE.

Did I not provide her with a good husband? was she not to marry the Squire here.

NURSE.

A precious morsel of him : how came you to be a Squire with a pox, with your softhead ...

NURSE.

For shame profter her a husband of her own chusing; let her have Leander.

GERNETTE.

She shall never be his Hero ...

NURSE.

Is your Squire boobe, loobe, poope, to stand with Leander for parts and person.

**Le Médecin malgré lui**, II, 4.

SGANARELLE.

Or ces vapeurs dont je vous parle, venant à passer du côté gauche, où est le foie, au côté droit où est le cœur, il se trouve que le poumon, que nous appelons en latin *armyan*, ayant communication avec le cerveau, que nous nommons en grec *nasmus*, par le moyen de la veine cave, que nous appelons en hébreu *cubile* . . .

---

## 8.

**L'École des femmes**, I, 1.

ARNOLPHE.

. . . . . Peut-être que chez vous
Vous trouvez des sujets de craindre pour chez nous . . .
. . . . . .

CHRYSALDE.

Car enfin vous savez qu'il n'est grands ni petits,
Que de votre critique on ait vu garantis. . .

Car enfin il faut craindre un retour de satire.

ARNOLPHE.

Un air doux et posé, parmi d'autres enfans,
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans;
Sa mère se trouvant de pauvreté pressée,
De la lui demander il me vint la pensée,
Et la bonne paysanne, apprenant mon désir,
A s'ôter cette charge eut beaucoup de plaisir . . .
Et pour ne point gâter sa bonté naturelle,
Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle.

---

**The Dumb Lady**, II, 4.

DRENCH.

... you must know, Sir, that the vapours passing from the right side where lyes the heart, unto the left where lyes the liver, the lungs, which in Latin we call *Armion*, having communication with the brain, which in Greek we call *Nazmathon*, by Intermedium of the *Vena Cava*, which in Hebrew we call *Rabshack*, and in Arabick *Helgoshob* ..., etc.

---

**8**

**Sir Salomon**, I, 3; pp. 7-9.

Sir SALOMON.

... You perhaps (like the rest of the World Judging others by their own scantling) may have reason for this caution....

. . . . . .

WARY.

But have you forgot, how severe a critick y'ave alwayes been upon the Disasters of poor Husbands? Now should the person you Marry, not think you so young, as you think your self, are you not afraid of Circular Justice, of scurvy Ballats and Lampoons ...

Sir SALOMON.

... in a Country-Farme I first saw her, and read it in her looks, that Heaven had not design'd her for that place : and being informed she was a Merchant's daughter, who had miscarr'yd (*sic*) at Sea, and before his voyage had put her to Nurse there, I easily prevailed with the Old Woman of the House, who was my tenant to resign her charge to me ... I have plac'd two Servants about her, the honestest and simplest I could find out ...

---

**L'École des femmes**, I, 2.

ARNOLPHE.

Que tous deux on se taise.
Songez à me répondre, et laissons la fadaise.
Hé bien, Alain, comment se porte-t-on ici?

[*Arnolphe ôte par trois fois le chapeau de dessus la tête d'Alain.*]

ALAIN.

Monsieur, nous nous . . . Monsieur nous nous por . . . Dieu merci,
Nous nous . . .

ARNOLPHE.

Qui vous apprend, impertinente bête
A parler devant moi le chapeau sur la tête

ALAIN.

Vous faites bien, j'ai tort.

ARNOLPHE (à ALAIN).

Faites descendre Agnès.

à GEORGETTE.

Lorsque je m'en allai, fut-elle triste après?

GEORGETTE.

Triste? Non.

ARNOLPHE.

Non?

GEORGETTE.

Si fait.

**Sir Salomon**, II, 1, pp. 17-18.

Sir Salomon.

Peace, both of you; will you never arrive to common sence? Let no body speak till I bid them. Ralph, come hither: What has your Mistriss done, since I saw her last?

[*Ralph claps on his hat three times, and his Master pulls it off as often.*]

Ralph.

Why, Sir, my Mistriss — my Mistriss — God be thanked.

Sir Salomon.

Rude Raskal? Who taught you to speak to me with your hat on?

Ralph.

Indeed, your Worship has Reason; I had forgot my self.

Sir Salomon.

Go, call her down presently .. Well, Allice; and was my Betty much troubled for my absence?

Allice.

Troubled? No.

Sir Salomon.

No?

Allice.

O! yes Sir; Now I think on't; she was troubled.

**L'École des femmes**, II, 5.

AGNÈS.

Moi, j'ai blessé quelqu'un! fis-je tout étonnée.
Oui, dit-elle...
Et c'est l'homme qu'hier vous vîtes du balcon...
Et s'il faut...
Que votre cruauté lui refuse un secours,
C'est un homme à porter en terre dans deux jours.
Sur lui, sans y penser, fis-je choir quelque chose?
Non, dit-elle, vos yeux ont fait ce coup fatal,
Et c'est de leurs regards qu'est venu tout son mal...
En un mot, il languit, le pauvre misérable.
— Mon Dieu! j'en aurais, dis-je, une douleur bien grande,
Mais pour le secourir qu'est-ce qu'il me demande?
Mon enfant, me dit-elle, il ne veut obtenir
Que le bien de vous voir et vous entretenir;
Vos yeux peuvent seuls empêcher sa ruine
Et du mal qu'ils ont fait être la médecine.
Hélas! volontiers, dis-je; et, puisqu'il est ainsi,
Il peut, tant qu'il voudra, me venir voir ici...

---

9.

**Le Tartufe**, I, 1.

Mme PERNELLE.

Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire.
Ma bru, l'on est chez vous contrainte de se taire.
Car Madame à jaser tient le dé tout le jour.
Mais enfin je prétends discourir à mon tour.
Je vous dis que mon fils n'a rien fait de plus sage
Qu'en recueillant chez soi ce dévôt personnage;
Que le Ciel au besoin l'a céans envoyé
Pour redresser à tous votre esprit fourvoyé;

**Sir Salomon**, III, 3; p. 47.

BETTY.

Good Woman (said I) you 're mistaken; I never wounded any body in my Life: The Man, that you lately saw under my Belcony *(sic)*, I am sure (said she) is so hurt by you, that he is not like to live two dayes to an end, unless you take pitty of him. Sure I did not let fall any thing (said I) down upon his head: No, Madam (said she) 'T is from your Eyes alone, that he has received his wound; They have a secret poyson in them, which you are ignorant of, that has seiz'd his heart, and reduc'd him to this Languishing Condition: I vow (said I) I would not for a World, that the poor Man should miscarry, and I be the cause on 't; What would he have me do to help him? Nothing (answer'd she) but give him leave to look upon you again; for, your Eyes, that hurt him, can only cure him: With all my heart, if that will do him good (said I) he may come hither, and see me as much as he pleaseth.

---

**9.**

**Tartuffe or, the French Puritan**, I, 1.

Mad. PERNELLE.

'Tis well: these idle stories please your ears
And that 's the reason I desert your house.

My son did never yet a wiser thing,
Than when he entertain'd this pious man,

Que pour votre salut vous le devez entendre,
Et qu'il ne reprend rien qui ne soit à reprendre.

Ces visites, ces bals, ces conversations,
Sont du malin esprit toutes inventions.
Là jamais on n'entend de pieuses paroles :
Ce sont propos oisifs, chansons et fariboles;
Bien souvent le prochain en a sa bonne part
Et l'on y sait médire et du tiers et du quart.
Enfin les gens sensés ont leurs têtes troublées
De la confusion de telles assemblées :
Mille caquets divers s'y font en moins de rien
Et comme l'autre jour un docteur dit fort bien,
C'est véritablement la tour de Babylone.
Car chacun y babille et tout du long de l'aune;
Et pour conter l'histoire où ce point l'engagea...
Voilà-t-il pas Monsieur qui ricane déjà !
Allez chercher vos fous qui vous donnent à rire,
Et sans... Adieu ma bru : je ne veux plus rien dire.
Sachez que pour céans j'en rabats de moitié,
Et qu'il fera beau temps quand j'y mettrai ce pied
[*Donnant un soufflet à* **Flipote**.]
Allons, vous rêvez, et bayez aux corneilles
Jour de Dieu ! je saurai vous frotter les oreilles.
Marchons, gaupe, marchons.

Whom for your benefit you ought to imitate.

DORINA.

Would you two Saints were bound to live together;

Mad. PERNELLE.

'T would be no little comfort to our family.
Your balls, your masks, your complemental visits,
Are all th 'invention of some evil spirit,
Where one can never hear a pious word;
They are foolish, idle, sinful Song and Tales,
At which our Neighbour oft is scandaliz'd.

As a good Brother said the other day,
Truly it is the Tower of Babylon,
Where giddy-brain'd phantasticks waste their time.
But to the point.
Look I beseech you, ther 's one snears already.
Oh how my spirit boils!
I say no more,
For now I 'me hindred to declare my thoughts.
O! Impudence
Take that, bold Gossip, and learn to mend your manners.

Go on you baggage, go.

**Le Tartufe**, II, 3.

DORINE.

Votre sort est fort beau; de quoi vous plaignez-vous?
Vous irez par le coche en sa petite ville,
Qu'en oncles et cousins vous trouverez fertile,
Et vous vous plairez fort à les entretenir.
D'abord chez le beau-monde on vous fera venir;
Vous irez visiter pour votre bienvenue,
Madame la baillive et Madame l'Elue,
Qui d'un siège pliant vous feront honorer.
Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal et la grand'bande, à savoir, deux musettes,
Et parfois Fagotin et les marionettes,
Si pourtant votre époux ...

**Tartuffe or, the French Puritan**, II, 3.

DORINA.

Your Fortune's very good, why d'ye complain?
You shall ride down and see his Mannor-house,
Which you shall finde replete with goods and servants,
And all his kindred waiting 't entertain you;

And shall be visited at your first coming,
By Mrs. Mayor and Mrs. Constable;
Nay more, be honour'd with a groaning Chair,
And in the Holy-days be nobly treated.
With charming Bag-Pipes, and the Morris dancers;
And at the Countrey-Fairs with Puppet-shows;
All this while your Husband. . .

---

*Voici un spécimen de ce que Medbourne produisait lorsqu'il était laissé — ou à peu près — à ses propres forces.*

TARTUFFE.

The storm is past, what now will more remain,
But that I keep my vizor on, untill
Th 'intended settlement is made : I'le ha 't by Fine,
And strengthen 't by Recovery; then the best
Among them all that dares resist my will,
I'le make him bow or break under the weight,
What I have aim'd at long, now in effect
Is brought to pass; we'll slave it now no more,
We'll Lord it *Laurence*.

LAURENCE.

Truly Sir, Providence is very kind.
To give such fair occasions to your hands,
And not to use 'em were to slight them, Sir.

10.

**George Dandin**, I. 4.

M. de Sotenville.

Qu'est-ce, mon gendre? vous me paroissez tout troublé?

Dandin.

Aussi en ai-je du sujet, ...

Mme de Sotenville.

Mon Dieu! notre gendre, que vous avez peu de civilité de ne pas saluer les gens quand vous les approchez!

TARTUFFE.

You say the truth, but yet the plot's not ripe.
I still must be subservient. *Mariana*
Must in pretence be chief, although *Elmira*
Be really the mark I aim at, and for that
If she be stubborn, threats against her husband
[Which must bring ruines to her self] shall make her stoop.
But if with all I nothing can prevail
And she [as once before her son] complain,
I 'le turn 'em out of doors, ransack the house
And either have my will or ruine all.

---

## 10.

### The Amorous Widow, III.

Sir PETER.

You seem disorder'd, Son-in-law.

BRITTLE.

And I have reason to be so, if ever any Man had.
[Walks to and fro in a hurry.]

Lady PRIDE.

Good lack! And why so short, Son-in-law?

BRITTLE.

I shall grow taller in a little time, Good Mother-in-law, if this Trade holds.

Lady PRIDE.

What, is that Hat of yours nail'd on? Do you know who we are? And the Respect due to Persons of our Quality, good Son-in-law?

BRITTLE.

Ah! wou'd I did not; but know to my Sorrow, since you will have me speak, Good Mother-in-law?

Mme DE SOTENVILLE.

Ne vous déferez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de « ma belle-mère »

et ne sauriez-vous vous accoutumer à me dire « Madame »?

. . . . . .

Mme DE SOTENVILLE.

. . . Que, tout notre gendre que vous soyez il y a une grande différence de vous à nous, et que vous devez vous connaître.

Mme DE SOTENVILLE.

Corbleu! pardonnez-moi, on ne peut point me faire de leçons là-dessus, et j'ai su montrer en ma vie . . .

. . . . C'est tout ce que vous pourriez faire, si vous aviez épousé une de vos pareilles.

. . . Apprenez aussi que vous ne devez pas dire « ma femme », quand vous parlez de notre fille.

Lady Pride.

Will you never leave that saucy word, of calling me Mother-in-law?

Brittle.

Good Lord! Why what must I call you then?

Lady Pride.

You ought to say, Madam, and Sir, when you speak to us; or when you speak of us, you should say, Sir Peter, and her Ladyship : For tho' you have Married our Daughter, yet there is a great deal of distinction betwixt you, and Persons of our Rank and Quality.

Sir Peter.

Go to, it is enough for me to let him know his Duty, without our Instructions. Sure, I best know my self what to do. Son-in-law you are an Impudent Fellow to use us at this rate. How often must we put you in mind of your Duty and Respect, e're you 'll know it? Hence-forward learn to behave your-self as you ought, or you shall on 't in other sort of Terms. You must not think, because you've married our Daughter, that we will be satisfied with such indifferent Ceremonies and Duty you might have paid had you married one equal with your self; nor ought you indeed to say, your wife, when you speak of our Daughter.

Brittle.

Good luck. — Is not your Daughter my Wife?

Sir Peter.

She is : — But you ought not to call her so.

Brittle.

I know that too well, now 't is too late. I 'd give a Thousand Pounds she were not my Wife.

Sir Peter.

At it again? I tell you, tho' you have marry'd her, yet, as she is our Daughter, you must not Treat her after that familiar way.

DANDIN.

J'enrage. Comment? ma femme n'est pas ma femme?

Mme DE SOTENVILLE.

Oui, notre gendre, elle est votre femme; mais il ne vous est pas permis de l'appeler ainsi . . .

. . . . . .

DANDIN.

. . . Et quels avantages, Madame, puisque Madame y a?

. . . . . .

L'aventure n'a pas été mauvaise pour vous, car sans moi vos affaires, avec votre permission, étaient fort délabrées, et mon argent a servi à reboucher d'assez bons trous.

Mme DE SOTENVILLE.

Ne comptez-vous pour rien, mon gendre, l'avantage d'être allié à la maison de Sotenville?

Mme DE SOTENVILLE.

Et à celle de la Prudoterie.

BRITTLE.

You make me mad. — Is not my Wife, my Wife

Sir PETER.

I tell you, tho' she be your Wife, you must not call her so, when you speak of her, as being our Daughter. you must say Madam.

BRITTLE.

Well, Madam, then since it must be Madam, I dit not care if she were a Dutchess, so I were but fairly rid of her. Here 's such a stir about your Gentility, and your Honour : But I believe if I had not married your daughter and with my good Money Redeem'd your Estate, your Gentility had been left in the Mud... for all your great Families, and your Nice Honour.

Sir PETER.

Then do you think it no Honour to be ally'd to the Worshipful Family of the Pride's ?

Lady PRIDE.

And to the Honourable Family of the Laycocks . . .

**George Dandin**, I, 2.

DANDIN.

Que diantre ce drôle-là vient-il faire chez moi?

LUBIN.

Voilà un homme qui me regarde.

DANDIN.

I ne me connaît pas.

LUBIN.

Il se doute de quelque chose.

DANDIN.

Ouais! il a grand'peine à saluer.

LUBIN.

J'ai peur qu'il n'aille dire qu'il m'a vu sortir de là dedans.

DANDIN.

Bonjour.

LUBIN.

Serviteur.

DANDIN.

Vous n'êtes pas d'ici, que je crois?

**The Amorous Widow**, éditions E et G.

BRITTLE.

What the devil has that Fellow been doing there.

CLODPOLE.

How that Man eyes me?

BRITTLE.

I am sure he does not know me.

CLODPOLE.

Is he not a Spye, set to watch me? He saw me come from the Glassman's House, and may discover me.

BRITTLE.

I'll speak to him : a good Day to you, Friend.

CLODPOLE.

The like to you, Sir.

BRITTLE.

You do not dwell in this House, friend, do

**The Amorous Widow**, édition A.

CLODPOLE.

Hush! — Softly! — Hum. — No body sees. — Ha, ha, ha. — No body sees! — Softly! Ods my life, who 's that? — Hum! — Not a word.

BRITTLE.

Friend. hist. — Friend. — Pray stay a little; what Business might you have in that House?

CLODPOLE.

Wou'd you know now? Softly! — Not a word : Ha, ha, ha, you understand me.

BRITTLE.

But you must know.

CLODPOLE.

Yes, yes, I do know already, but am not such a fool to tell you : you shan't get a word out of me; you understand me?

LUBIN.

Non, je n'y suis venu que pour voir la fête de demain.

DANDIN.

Hé! dites-moi un peu, s'il vous plaît, vous venez de là-dedans?

LUBIN.

Chut!

DANDIN.

Comment?

LUBIN.

Paix.

DANDIN.

Quoi donc?

LUBIN.

Motus! Il ne faut pas dire que vous m'avez vu sortir de là.

DANDIN.

Pourquoi?

LUBIN.

Mon Dieu! parce...

CLODPOLE.

No, Sir, no; I only come to prepare an Entertainment for to-morrow.

BRITTLE.

For to-morrow? Tell me who makes it, will you?

CLODPOLE.

Hum!

BRITTLE.

Who?

CLODPOLE.

Peace.

BRITTLE.

What do'st thou mean? Thou cam'st out of that House.

CLODPOLE.

You must not tell it tho?

BRITTLE.

Why?

CLODPOLE.

Good Lord! Because...

BRITTLE.

Yes, very well but...

CLODPOLE.

Softly! — Not a word.

BRITTLE.

I know that; but who was *(sic)* you to speak in that house?

**George Dandin.** I. 2.

DANDIN.

Mais encore.

LUBIN.

Doucement. J'ai peur qu'on ne nous écoute.

DANDIN.

Point, point.

LUBIN.

C'est que je viens de parler à la maitresse du logis, de la part d'un certain monsieur qui lui fait les doux yeux et il ne faut pas qu'on sache cela? entendez-vous?

DANDIN.

Oui.

LUBIN.

Voilà la raison. On m'a enchargé de prendre garde que personne ne me vit, et je vous prie au moins de ne pas dire que vous m'ayez vu.

**The Amorous Widow**, éditions E et G.

BRITTLE.

Of what?

CLODPOLE.

Softly... I am afraid we shall be overheard.

BRITTLE.

No, never fear it, Man.

CLODPOLE.

The Business I came for was to deliver a letter to the Mistress of that house, in the behalf of a fine young gentleman : But no body must know of this — you understand me?

BRITTLE.

Yes, yes.

CLODPOLE.

For, look you I was charg'd not to be seen when I came forth, therefore do not discover me.

**The Amorous Widow**, édition A.

CLODPOLE.

Softly! Can nobody hear?

For you must know, the old Cuckold of that house, they say, is damnably given to be Jealous ; I wou'd not for ne're so much he shou'd see me.

BRITTLE.

No, no, I'll warrant you.

CLODPOLE.

You must not say any thing...

**The Amorous Widow,**
édition D.

BRITTLE.

Well, I 'll not answer 'em; for I am sure to get nothing by prating : I cannot but admire at my own ill Fortune, and at the Subtilty of this Devil, my Wife, that seems always to be in the right : Shall I be for ever thus unlucky? Shall I never shew the Quean in her own Colours — Heaven send I may once make my disgrace appear and then I shall be satisfied.

**The Amorous Widow,**
éditions E et G.

I see I might as well hold my Tongue, for I am sure to get nothing by prating : I had as good sit down and comfort myself with the old Hope, that when it is at the worst it will mend. Come! who knows, the Time may happen she'll be at it again : The Devil may fail her if she trusts him too often; — Ah! dear Fortune! let me but be sure to prove myself a Cuckold and I shall be contented.

## III. — Représentations.

ABRÉVIATIONS : D. L. = Théâtre de Drury Lane; le plus souvent appelé T. (héâtre) R. (oyal) avant 1695.

C. G. = Théâtre de Covent Garden.

L. I. F. = Théâtre de Lincoln's Inn Fields.

Hay. = Théâtre de Haymarket.

T. R. = Théâtre de Drury Lane; le plus souvent appelé D. L. après 1695.

### 1

### The Comical Revenge.

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | 1664, avril. | Evelyn, *Diary*. |
| — | 1665, janvier. | Pepys, — |
| A la Cour. | 1666, novembre. | — — |
| L. I. F. | 1668, avril. | — — |
| .. | Deux fois après novembre 1671. | Downes, p. 32. |
| Dublin. | Vers 1698. | Genest, t. X, p. 274. |
| L. I. F. | 1704, janvier. | — t. II, p. 305. |
| D. L. | 1705, id. | — p. 318. |
| L. I. F. | 1705, id. | — p. 320. |
| D. L. | 1705, octobre 12. | — p. 325. |
| Hay. | 1706, décembre 14. | — p. 361. |
| D. L. | 1708, janvier 7. | — p. 385. |
| — | 1709, mai 18. | — p. 420. |

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| D. L. | 1712, février 21. | Genest, t. II, p. 496. |
| — | 1712, juin 12. | — p. 499 |
| — | 1713 janvier 10. | — p. 508. |
| — | 1713, mai 27. | — p. 515. |
| — | 1713, décembre 5. | — p. 523. |
| — | 1714, décembre 2. | — p. 543. |
| — | 1716, avril 9. | — p. 577. |
| — | 1716, décembre 14. | — p. 592. |
| — | 1720, septembre 29. | — t. III, p. 44. |
| — | 1726 novembre 26. | — p. 185. |

**2**

**Sir Martin Mar-all.**

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | 1667, 30 fois. | Downes. |
| — | 1668, au moins 3 fois. | Pepys. |
| — | 1671, 3 fois. | Downes. |
| A la Cour. | Plus de 4 fois. | — |
| D. L. | 1704, août 18. | Genest, t. II. p. 301. |
| — | 1704, octobre 4. | — p. 316. |
| Hay. | 1707, juillet 26. | — p. 374. |
| D. L. | 1708, juin 24. | — p. 404. |
| — | 1710, janvier 25. | — p. 435. |
| Hay. | 1710, juin 16. | — p. 454. |
| D. L. | 1710, décembre 4. | — p. 472. |

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| D. L. | 1711, décembre 21. | Genest, t. II, p. 494. |
| — | 1712, octobre 17. | — p. 504. |
| — | 1713, décembre 7. | — p. 523. |
| — | 1714. octobre 19. | — p. 547. |
| — | 1715, juillet 6. | — p. 558. |
| — | 1716. mai 30. | — p. 578. |
| — | 1717, juillet 2 | — p. 602. |
| — | 1719. avril 13. | — p. 643. |
| — | 1719. novembre 2. | — t. III, p. 2. |
| — | 1721. août 15. | — p. 52. |

## 3

**She wou'd if she cou'd.**

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | 1668, février 6. | Downes, pp. 28-29. |
| — | 1669, février 1. | Pepys. |
| Dublin. | Vers 1698. | Genest, t. X, p. 275. |
| D. L. | 1699. | — t. II, p. 320. |
| L. I. F. | 1704, avril 22. | — p. 309. |
| D. L. | 1705, mars 15. | — p 320. |
| Hay. | 1705, avril .. | Downes, p. 48. |
| D. L. | 1705, octobre 2. | Genest, t. II, p. 335. |
| Hay. | 1705, décembre 7. | — p. 345. |

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| Hay. | 1706, décembre 5. | Genest, t. II, p. 360. |
| — | 1707, janvier 9. | — p 363. |
| — | 1707, novembre 18. | — p. 392. |
| D. L. | 1708, mars 6. | — p. 399. |
| Hay. | 1709, novembre 15. | — p. 444. |
| D. L. | 1710, décembre 21. | — p. 473. |
| — | 1711, novembre 9. | — p. 490. |
| — | 1712, octobre 30. | — p. 504. |
| — | 1712, décembre 13. | — p. 506. |
| — | 1713, mars 12. | — p. 511. |
| — | 1713, novembre 19. | — p. 522. |
| — | 1716, décembre 5. | — p. 591. |
| — | 1717, novembre 13. | — p. 614. |
| — | 1719, mai 25. | — p. 644. |
| — | 1719, novembre 18. | — t. III, p. 5. |
| — | 1720, novembre 11. | — p. 46. |
| C. G. | 1726 | — p. 426. |
| L. I. F. | 1726, mars 21 ; 4 fois en 1726. | — p. 182. |
| — | 1726, octobre 14. | — p. 189. |
| — | 1727, décembre 14. | — p. 219. |
| D. L. | 1732, avril 28. | — p. 333. |
| C. G. | 1733, déc. 8; 6 fois en 1733. | — p. 426. |
| — | 1734, octobre 25. | — p. 457. |
| — | 1735, novembre 6 | — p. 478. |
| — | 1740. | — t. IV, p. 333. |
| — | 1742, février 27. | — p. 7. |
| — | 1750, décembre 21. | — p. 333. |

## 4

### The Sullen Lovers.

| | PREMIÈRES | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | 1668, mai 12 fois. | Pepys. |
| — | 1668, juin 24. | — |
| — | 1668, août 29. | — |
| — | 1669, avril 14. | — |
| A la Cour. | 1670, mai. | Downes, p. 29. |
| Au Middle-Temple. | Avant 1673. | — — |
| L. I. F. | 1675. | Genest, t. II, p. 303. |
| — | 1703, octobre 5. | — p. 303. |

## 5

### An Evening's Love.

| | PREMIÈRES | CF. |
|---|---|---|
| T. R. | 1668, juin 19. | Downes, Pepys, Evelyn. |
| — | — — 20. | Pepys. |
| — | — — 22. | Pepys, Genest, |
| — | 1669, mars 8. | Pepys. |
| — | Au moins 1 fois entre 1682 et 1685. | Downes. |
| A la Cour. | 1685-1686, février 17. | Hist. MSS. Comm. |
| D. L. | 1705, avril 21. | Genest, t. II, p. 321. |
| — | 1705, juin 9. | — p. 222. |
| — | 1713, octobre 14. | — p. 521. |
| — | 1717, octobre 18. | — p. 613. |

6

**Sir Salomon.**

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | 1669-1670, 12 fois. | Downes. |
| Douvres. | 1670, mai. | — |
| L. I. F. | 1704, février 28. | Genest. |
| A la Cour. | vers 1705. | Downes. |
| Hay. | 1705, décembre 20. | Genest, t. II, p. 345. |
| D. L. | 1706, janvier 23. | — p. 339. |
| Hay. | 1706, novembre 11. | — p. 358. |
| D. L. | 1707, mars 11. | — — |
| — | 1707, octobre 28. | — p. 383. |
| — | 1714, mai 21. | — p. 526. |
| — | 1714, octobre 12. | — p. 547. |
| — | 1719, juin 31. | — p. 647. |
| — | 1719, novembre 9. | — t. III, p. 2. |

7

**The Amorous Widow.**

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | Ca. 1670; environ 12 fois. | Downes, p. 30. |
| — | 1702 ou 1703. | Genest, t. II, p. 265. |
| — | 1704, avril 20. | — p. 309. |
| — | 1704, juin 26. | — p. 310. |

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| L. I. F. | 1705, février 20. | Genest, t. II, p. 328. |
| Hay. | 1705, avril (?) | Downes, p. 48. |
| L. I. F. | 1705, novembre 12 | Genest, t. II. p. 329. |
| Hay. | 1707, février 7. | — p. 365. |
| — | 1709, novembre 19. | — p. 445. |
| — | 1710, avril 29. | — p. 452. |
| D. L. | 1711, janvier 9. | — p 475. |
| — | 1711, septembre 22. | — p. 487. |
| — | 1712. septembre 25. | — p. 504. |
| — | 1713, octobre 15 | — p. 521. |
| — | 1714, mai 5. | — p. 526. |
| — | 1715, février 15. | — p. 550. |
| — | 1716. février 18. | — p. 576. |
| — | 1716, octobre 27. | — p. 590. |
| — | 1718, avril 19. | — p. 619. |
| L. I. F. | 1718, janvier 2. | — p. 628. |
| D. L. | 1720, janvier 12. | — t. III, p. 8. |
| L. I. F. | 1720, décembre 6. | — p. 55. |
| D. L. | 1721, janvier 25. | — p. 48. |
| L. I. F. | 1722, avril 19. | — p. 82. |
| D. L. | 1722, octobre 12. | — p. 99. |
| L. I. F. | 1723, avril 2. | — p. 124. |
| D. L. | 1723, octobre 25. | — p. 128. |
| L. I. F. | 1723, novembre 23. | — p. 142. |
| D. L. | 1724, novembre 10. | — p. 160. |
| L. I. F. | 1724, octobre 23. | — p. 165. |
| D. L. | 1725, octobre 23. | — p. 169. |
| L. I. F. | 1725, novembre 10. | — p. 176. |

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| D. L. | 1726, octobre 27. | Genest, t. III, p. 185. |
| — | 1726, mars 9. | — p. 187. |
| L. I. F. | 1727, octobre 2. | — p. 165. |
| — | 1729, avril 30. | — p. 243. |
| — | 1729, décembre 20. | — p. 268. |
| — | 1731, janvier 12. | — p. 308. |
| — | 1731, avril 23. | — p. 314. |
| — | 1731, novembre 18. | — p. 350. |
| D. L. | 1732, janvier 21. | — p. 330. |
| — | 1733, mai 14. | — p. 373. |
| C. G. | 1734, février 19. | — p. 428. |
| — | 1735, janvier 23. | — p. 460. |
| — | 1735, décembre 30. | — p. 479. |
| D. L. | 1736, décembre 7, 8, 9. | — p. 491. |
| — | 1737, mai 30. | — p. 498. |
| C. G. | 1738, mars 11. | — p. 555. |
| D. L. | 1738, mars 20. | — p. 534. |
| C. G. | 1739, janvier 22. | — p. 588. |
| D. L. | 1739, novembre 7. | — p. 600. |
| C. G. | 1741, mars 7. | — p. 635. |
| — | 1742, avril 1. | — t. IV, p. 9. |
| — | 1746, février 17. | — p. 192. |
| — | 1752, janvier 6. | — p. 352. |
| — | 1758, mars 11 (1). | — p. 525. |

(1) Au milieu du XVIII[e] siècle, une représentation de *The Amorous Widow*, sans les entr'actes, durait une heure quarante minutes. Nous savons cela par un curieux opuscule, œuvre du souffleur du Haymarket, renseignant le public sur la durée de chaque acte de toutes les pièces du répertoire courant, et sur l'heure où, après le III, on admettait à prix réduits.

| Act. | H. [ours.] | Min. [utes.] |
|---|---|---|
| I . . . . . | 0 | 13 |
| II . . . . . | 0 | 14 |
| III . . . . . | 0 | 24 |
| IV . . . . . | 0 | 24 |
| V . . . . . | 0 | 25 |
| Whole Play . . . | 1 | 40 |

Act III ends 5 min. after 7.
Play over 10 » 8. (Cf. J. Brownsmith, *The Dramatic Time-piece*, p. 62.) L'heure où commençaient les spectacles tendait donc à devenir de plus en plus tardive. Vers 1660, c'était 2 h. 30 m. ou 3 h. En 1706, c'était près de 6 h. (Cf. Lowe, *Betterton*, p. 15.) En 1767, comme on le voit, c'était après 6 h.

| | PREMIÈRES. | CF. |
|---|---|---|
| | **La farce George Dandin.** | |
| D. L. | 1747, novembre 25. | Genest, t. IV, p. 234. |
| | **La farce Barnaby Brittle.** | |
| C. G. | 1781, avril 18. | Genes, t. IV, p. 433. |
| — | 1788, avril 25. | — t. VI. p. 696. |
| — | 1788, octobre 24. | — p. 543. |
| — | 1789, décembre 2. | — p. 597. |
| — | 1791, juin 6.. | — t. VII, p. 35. |
| — | 1792, septembre 20. | — p. 97. |
| — | 1800, février 5. | — — |
| — | 1801, octobre 3. | — p. 547. |
| Bath. | 1782, mai 28. | — t. VI, p 236. |
| York. | 1788, février 11. | — p. 516. |
| Edimbourg. | 1788. | Stage Cyclopedia. |
| Bath. | 1797, octobre 6. | Genest, t. VII, p. 395. |

La farce fut aussi représentée à Salisbury, comme le prouve une ballade qu'un certain John Collins (1) y chanta. Nous connaissons aussi la distribution au Théâtre de *Smock Alley* à Dublin après 1725 et après 1755, grâce aux éditions publiées en ces années.

(1) † 1808. PALGRAVE estima un de ses poèmes *To Morrow* digne d'une place dans sa *Golden Treasury*. La ballade est sans doute du crû du chanteur. Elle porte le nº 23 dans une collection de ballades remarquablement imprimées, qui se trouve au British Museum. Elle commence par ces mots :

*Zooks! that an old man can't keep a chicken;*

## IV. — Bibliographie

### A. — *Sources primaires.*

B., A., *Covent Garden Drollery,* or A Colection [sic], of all the Choice Songs, Poems, Prologues and Epilogues (Sung and Spoken at Courts and Theaters) Collected by A. B. London, Printed for James Magnes, 1672.

Betterton, Thomas, éd. A : The / Amorous Widow ; / or, the / Wanton Wife : / A / Comedy./ As it has been Acted in all the Theatres / with great Applause for many Years : / By Her Majesty's Servants. / — / Never Printed before (1). / — / Aut prodesse volunt aut delectare Poetae; / Aut simul jucunda et idonea dicere Vitæ. / Hor. de Art. Poet. / = / London : Printed for *W. Turner* at the *Angel* at *Lincoln's Inn* Back Gate; / And sold by *J. Morphew*, near *Stationers-Hall,* 1706. (Price 1 *s.* 6 *d.* // in-4°; préface, distribution + 70 pp. Signatures $\frac{—, B\text{-}K_2.}{(1)—3—70.}$

Ed. $B_1$ : The / Amorous Widow; / or, the / Wanton Wife : / A / Comedy. / As is (sic) is Performed by / Her Majesty's Servant. / — / Written by the late Famous / Mr Thomas Betterton. / — / Aut prodesse [etc. cf. supra] / — / The Second Edition / = / London : / Printed for *E. Curll* at the *Dial* and *Bible* against St. *Dunstan's* / Church, *E. Sanger* at the Post-house, and *R. Gosling* at / the *Mitre*, near the *Inner-Temple* Gate, in *Fleet-street*. 1710. / (Price 1 *s.* 6 *d.* // Même description que l'édition précédente.

Ed. $B_2$ : The / Amorous Widow : / or, the / Wanton Wife. / A / Comedy. / As it is Perform'd by / Her Majesty's Servants. / — / Written by the late Famous / Mr. Thomas Betterton. / — / *Now first Printed from the Original Copy.* / — / London : / Printed in the Year 1710. // in-8°; 87 pp. Signatures $A_2\text{-}F_2$. Attaché à Gildon *Life of Betterton*, v. *Sources secondaires.*

Ed. C : The / Amorous Widow; / or, / Wanton Wife, / A Comedy. / As it is Acted at the / *Theatre-Royal* in *Drury-Lane* / By Her Majesty's Servants. / — / Written by Mr. Betterton. / — / Aut prodesse... [cf. supra.]. / — / London : / Printed by S. Keimer for F. Curll at the *Dial* / and *Bible*, R. Gosling at the *Mitre* and *Crown*, / both against St. *Dunstan*'s Church in *Fleetstreet*, / K. Sanger in *Bartholomew-Close* and A. *Bet-* / *tesworth* on *London-Bridge*. 1714. Price 1. s. // Gravure par P. La Vergne (inv.) et M. V. dr. Gucht (sculps.) représentant Brittle à genoux devant sa femme sous l'œil narquois de la veuve et du vicomte, Cuningam et Philadelphia (en mariée), Clodpole et Damaris, Prudence et

(1) Cf. Cibber, *Lives*, t. III, p. 173. Jacob ne connaissait pas cette édition.

Jeremy. Des chandelles éclairent cette scène. Par une porte ouverte on voit le jardin qui s'éclaire des premières lueurs de l'aube. — in-12; 84 pp. Signatures $A_3$-$D_3$. Réclames.

Ed. D : The / Amorous Widow ; / or, the / *Wanton Wife.* / A / Comedy. / — / *Written by Mr.* Betterton / — / ☐ / — / Dublin : / Printed by S. Powell, for George Risk and William Smith, in *Dame's-street*, MDCCXXV. // in-8°; 64 pp. Signatures $A_2$-$E_2$.

Ed. E : The / Amorous Widow : / Or, the / *Wanton Wife.* / A / Comedy. / As it is Acted at the / Theatre-Royal, / In / *Drury-Lane*, / By His Majesty's Servants. / — / By Mr. *Betterton.* / — / The Fourth Edition / — / London : / Printed for A. Bettesworth, at the Red-Lion in Pater - / Noster-Row; T. Astley, at the Rose in St. Paul's - / Church-Yard; and W. Feales, at Rowe 's-Head, in / Clement's-Church-Yard. M. DCC. XXIX. Price 1 s. // in-12 ; VII + 76 pp.

Ed. F : The / Amorous Widow : / or the / Wanton Wife / a / Comedy. / As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane / By His Majesty's servants / By Mr. Betterton / London / Printed for W. Feales and sold by the Booksellers / of *London* and Westminster. / MDCCXXXVII. // 84 pp. [Bibliothèque Nationale Yth. 60018.]

Ed. G : The / Amorous Widow; / or / Wanton Wife. / A Comedy. / As it is Acted at the / *Theatre Royal* in *Smock-Alley*. / Taken from MOLIER and DANCOURT (1) / — / By Mr. Betterton. / — / *What he has been, tho' present Praise be dumb, / Shall haply be a* Theme in *Times to come*, / *As now we talk of* Roscius, *and of* Rome (2). / Rowe. / = / Dublin : / Printed for Wm. Williamson. Bookseller at Mecoenas's Head, in *Bride-street*, M.DCC.LV. // in-12; 82 pp. Signatures $A_3$-$G_3$.

---

(1) L'éditeur avait probablement lu quelques pièces de Florent Carton, dit Dancourt (1661-1725). Parmi la cinquantaine de pièces qu'écrivit cet acteur, cinq ressemblent quelque peu à *The Amorous Widow* en ce qu'elles mettent en scène une jeune fille à qui une vieille tante riche essaie de prendre son amoureux. Cf. *La Fête au Village* (la Greffière, Angélique et le Comte); *Le Chevalier à la Mode* (1687; Mme Patin, sa nièce et M. de Villefontaine); *Renaud et Armide* (1697; Mme Jacquinet, Angélique, Clitandre); *Les Agioteurs* (1710; Mme Sara, Suson, Clitandre); *l'Impromptu de Garnison* (1698; Araminte, Angélique, Clitandre et son valet Merlin, déguisé en marquis). Cette dernière pièce, qui ne fut que revisée par Dancourt, a pu faire croire à un observateur peu soucieux de chronologie que Betterton devait quelque chose à celui-ci, qui a d'ailleurs imité Molière en plus d'un endroit. Dancourt était assez apprécié en Angleterre ; Vanbrugh traduisit ses *Bourgeoises à la mode* sous le titre de *The Confederacy*.

(2) Extrait de l'épilogue dit par Mrs. Barry après la mémorable représentation de *Love for Love* de DRYDEN pour les adieux de Betterton, le 7 avril, 1709. Voir l'épilogue en entier dans GILDON, *Life of Betterton*.

Barnaby Brittle; / or, / A Wife At Her Wit's End (1) : / A / Farce; In Two Acts : / As it is now performing with Universal Applause / At The / The (*sic*) Theatre-Royal, / Covent-Garden. / Altered from Moliere and Betterton : / With Additions. / — / London : / Printed for G. Kearsley, (No. 46) Fleet-street. / M.DCC.LXXXII. / [Price One Shilling.] / Entered at Stationers Hall. // in-8°.

Barnaby Brittle; / or, / a wife at her wit's end : / A Farce; / in two acts : / as it is performed at the / Theatre-Royal, Covent-Garden. / Altered from / Moliere and Betterton : / with additions. / — / London : / Printed for S. Bladon, No. 13, Pater-Noster-Row. / MDCCLXXXVIII. / Entered at Stationers Hall. // in-8°.

Barnaby Brittle; / or, / a wife at her wit's end : / A / Farce; / in two acts : / as it is performed at the / Theatre-Royal, Covent-Garden. / Altered from / Moliere and Betterton : / with additions. / — / London : / Printed for S. Bladon, no. 13, Pater-Noster-Row. / M,DCC,LXXXVIII. / Entered at Stationers Hall. // in-8°.

Cette farce fut aussi imprimée dans *A Collection of the most esteemed farces,* 1786, t. V, in-12.

Barnaby Brittle : A... song. Feuille volante in-8°. [1785?] [British Museum press-mark : 11621. i. 11 (23).]

Caryll. John, Sir Salomon; / Or, The / Cautions Coxcomb : / A / Comedy. / As it is Acted at His Royal Highness the / Duke of *York*'s / Theatre. / — / ☐ / — / London : / Printed for *H. Herringman,* at the *Blew Anchor,* in the / Lower Walk of the *New* Exchange, 1671 (2). // in-4°; 101 pp. (en réalité, 91 pp.). + prologue et épilogue. Signatures $\frac{A_2—B—N_2.}{—, 1-99.}$ Erreurs de pagination 33-99; 100-101 au lieu de 41-99; 90-91. Réclames.

Cockain, Sir Aston, Poems. / With the Obstinate / Lady, / and / Trapolin / A supposed Prince. / By / Sir Aston Cokain, / Baronet. / Whereunto is now Added / The Tragedy / of Ovid / Intended to be Acted shortly. / — / London, / Printed for *Phil. Stephens* junior, at the Kings - / Arms over against Middle Temple Gate / in *Fleet-Street.* / 1662. // in-8°; paginature séparée pour *The Tragedy of Ovid.*

*The Tragedy of Ovid,* London, 1669.

---

(1) La pièce appelée : *The Impertinent Lovers : or, a Coquet at her wit's end ;* a comedy with a preface, and remarks upon its usage... By a citizen of London, London, 1723, in-8°, n'a rien de commun avec celle-ci.

(2) Mentionné dans le *Term-Catalogue* de Pâques (30 mai) 1671 : *Price, stitch'd, 1 s.* Cf. Arber, t. I, p. 72. Halliwell *(Dict. of Old Plays)* cite une édition de 1691 que je ne connais pas.

*The Dramatic Works of.* — (Série *Dramatists of the Restoration.*) Edinburgh, 1874.

*Poems...* Reprinted... with notes... by A. E. Cockayne. Congleton [Privately Printed], 1877.

COLLECTION, A Collection / of / Poems / Written upon several / Occasions / By several / Persons. / — / With many Additions, Never before in Print. / — / London. / Printed for *Tho. Collins* and *John Ford* in *Fleet-street,* and *Will. Cademan* at the *Popes Head New-Exchange Strand*, 1673.

CONGREVE, WILLIAM, cf. *The old Dramatists. Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh*, ed. by Leigh Hunt. London, 1865.

D., J., *The Mall or, the Modish Lovers.* London, 1674.

DANCOURT [FLORENT CARTON, DIT], *Les OEuvres de théâtre de M. d'Ancourt,* nouvelle édition, revue et corrigée. A Paris, aux dépens des libraires associés, MDCCLX, 12 volumes.

DAVENANT, Sir William, The / Works / of / Sr William D'avenant Kt / consisting of / *Those which were formerly Printed* / and / Those which he design'd for the Press : / Now published / Out of the Authors / Originall Copies. / — / ☐ / — / London : / Printed by T. [homas] N. [ewcomb] for *Henry Herringman*, at the Sign of the / *Blew Anchor* in the Lower Walk of the *New* / *Exchange.* 1673. // in-folio.

Cette édition comprend 16 pièces et trois parties à pagination distincte. *The Playhouse to be let*, dont il n'existe pas d'édition séparée, est contenu dans la 2e partie, pp. 67-119 inclusivement.

*The Dramatic Works of* — (Série *Dramatists of the Restoration*). 5 volumes, Edinburgh, 1872-1874.

DRYDEN, JOHN, Sr Martin Mar-all, / or the / Feign'd Innocence : / A / Comedy. / As it was Acted at / His Highnesse the Duke of York's / Theatre. / — ☐ / — / London, / Printed for *H. Herringman*, at the Sign of the Blew Anchor in the / Lower Walk of the *New Exchange*, 1668. // in-4°; 70 pp. Signatures $\frac{B - C - K_2.}{1 - 9 - 67.}$ Réclames.

Autre édition, en tout semblable à la précédente, mais portant la date 1669.

Sr Martin Mar-all, / or, the / Feign'd Innocence. / A / Comedy. / As it was Acted at / His Highness the Duke of York's / Theatre. / — ☐ / — / London, / Printed for *H. Herringman*, at the Sign of the *Blue* / *Anchor* in the *Lower Walk* of the New Exchange (*sic*). 1678. //. in-4°; 59 pp, Signatures $\frac{B - C - I.}{1 - 9 - 57.}$ Réclames.

Sr. Martin Marr-all : or, the Feign'd Innocence. A Comedy. As it is Acted By Their Majesties Servants. By Mr. *Dryden. London,* Printed for Henry Herring-

man, and are to be sold by Francis Saunders, at the *Blue Anchor* in the Lower Walk of the *New-Exchange*, 1691 (1).

Sr. Martin Marr-All : / or, the / **Feign'd Innocence** (2). / A / Comedy. / As it is Acted / By His / Majesty's Servant's. / — / By John Dryden; Esq; . / = / London, / Printed by *T. Warren* for *Henry Herringman*, and are to / be Sold by *R. Bentley*, *J. Tonson*, *F. Saunders*, / and *T. Bennet*, 1697 (3) // in-4°; 54 pp. Signatures $\frac{B - C - H.}{5 - 13 - 53.}$ Réclames.

An / Evening's Love. / or the / Mock-Astrologer. / Acted at the Theatre-Royal / By His / Majesties Servants. / — / Written By / John Dryden / Servant to His Majesty. / — / *Mallem Convivis quàm placuisse Cocis.* Mart. / — / In the Savoy, / Printed by T.[homas] N.[ewcomb] for *Henry Herringman*, and are / to be sold at the *Anchor* in the Lower / Walk of the *New Exchange*, 1671 (3). // in-4°; 10 pp. + prologue et distribution + 89 pp. Signatures $\frac{A_2 - C_2 - O.}{1 - 7 - 89.}$ Réclames.

Le British Museum possède une édition endommagée de 1680. // in-4° ; 89 pp. Signatures $\frac{A - A_2 - M.}{1 - 3 - 89.}$ Réclames.

An / Evening's Love : / or, the / Mock-Astrologer. / As it is Acted / By Their Majesties / Servants. / — / By Mr. *Dryden*. / — / Mallem, [etc. cf. *supra*]. / = / London, / Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold by / *Richard Bentley*, at the Post-House in *Russel-Street*, *Covent-Garden*, 1691. // in-4°; 63 pp. Signatures $\frac{C - D - K_2.}{1 - 9 - 59.}$

---

(1) Cette édition, que je n'ai pu voir, se trouve à la Bibliothèque Nationale, mais manque au British Museum.

(2) La première édition est mentionnée dans le *Term Catalogue* de *Michaelmas*, 1668 (Novembre); cf. Arber, t. I, p. 3. Cibber ne connaissait ni l'édition de 1668, ni celle de 1669. Ker (t. I) ne mentionne pas celle de 1669.

(3) Scott, dans son édition de Dryden, et M. Ward (t. III, p. 353) croient que *An Evening's Love* fut imprimé en 1668. Je n'ai pas trouvé d'édition antérieure à 1671. Cibber (*Lives*, t III, p. 89), M. Ker, le *Dict. of Nat. Biogr.* et le catalogue du British Museum sont d'ailleurs d'accord pour considérer cette édition comme la première. Il est possible qu'elle eut deux impressions la même année. Elle fut mentionnée dans le *Term catalogue* de *Hillary-Term* (13 février), 1671, « *price*, *sticht*, 1 s. ». Cf. Arber, t. I, p. 66.

The Works of —, with notes and a life of the author, by Sir Walter Scott,... Revised and corrected by George Saintsbury, 18 volumes, Edinburgh, 1882-1893 (1).

ETHEREDGE, SIR GEORGE, THE / Comical Revenge; / OR, / LOVE / IN A / TUB. / Acted at His Highness the Duke of YORK's / Theatre in *Lincoln's-Inn-Fields*. / Licensed $\frac{\text{July 8}}{1664.}$ / LONDON, / Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold at his Shop / at the *Blew-Anchor*, in the Lower Walk of the / New Exchange. 1664. // in-4°, 91 pp. + dédicace, distribution, prologue et épilogue. Signatures $A_2 - N_3$. Réclames. (2). [Bodleian Library, Oxford, *Malone 914*.]

The / Comical Revenge; / or, / Love / in a Tub. / Acted at His Highness the Duke of York's / Theatre in *Lincoln's-Inn-Fields*. / — / Licensed. / $\frac{\text{July 8}}{1664.}$ *R ger L'Estrange*. / = London, / Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold at his Shop / at the *Blew-Anchor*, in the Lower Walk of the / New Exchange, 1667. //, in-4° ; 77 pp. + deux épilogues. Signatures $\frac{A_2 - B_2 - K_2.}{-, 3 - 69.}$ Réclames.

Édition en tout semblable à la précédente, mais portant la date 1669.

The / Comical Revenge; / or, / Love / in a / Tub. / As it is now Acted / At Her Majesty's Theatre. / — / By Sir *George Etherege*. / = / London, / Printed for *H. Herringman*, and are to be sold by *Francis Saunders* / at the *Blue Anchor*, in the Lower Walk of the / *New-Exchange*, 1689. // Même description que les deux éditions précédentes.

The / Comical Revenge; / or, / Love / in a / Tub. / As it is now Acted / At Her Majesty's Theatre. / — / By Sir *George Etherege*. / = / London, Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold by / *Samuel Manship*, at the *Black Bull* in *Cornhill*, 1690. // Même description que l'édition ci-dessus.

---

(1) On trouvera aussi les deux pièces de Dryden dont je me suis occupé dans les œuvres dramatiques de Dryden, 2 volumes in-folio, London, Tonson, 1701 ; dans les diverses éditions de Congreve, 6 volumes in-12, London, Tonson, 1717. 1735. 1762; dans l'édition Scott, 1808 et 1821, et enfin dans l'édition *The World's Classics*.

(2) On a cru longtemps que la première édition avait paru en 1669 (GENEST, t. X, p. 253; HALLIWELL, Dictionary of O. E. Plays). W. Oldys prétendait avoir entendu parler d'une édition de 1664, mais ni LANGBAINE (*Dram. Poets*, p. 187), ni GILDON (*Gosse, Seventeenth-cent. Stud.*, p. 236) n'en furent persuadés. D'après M. SCHELLING (*Cambridge Hist. of Eng. Lit.*, t. VIII), il y eut deux éditions en 1664 et une (séparée?) en 1723. (Cf. *infra* p. 215, n. 3.)

She wou'd if she cou'd, / A / Comedy. / Acted at His / Highnesse the Duke of York's / Theatre. / — / Written by / George Etherege Esq; / — / □ / = / London, / Printed for *H. Herringman*, at the Sign of the *Blew Anchor* in the / Lower walk of the New Exchange 1668, (1). // in-4°; 92 pp. Signatures $\frac{B-C-N.}{1-9-89.}$ Réclames.

She wou'd if She cou'd; / A / Comedy. / Acted at his higness / the / Duke of York's / Theater. / — / Written / By George Etherege Esq; / — / In the Savoy: / Printed by T. [homas] N. [ewcomb] for *H. Herringman,* at the Sign / of the *Blew Anchor* in the *Lower-walk* of / the *New Exchange*, 1671. // in-4°; 84 pp. Signatures $\frac{B-C-M.}{1-9-81.}$ Réclames.

She wou'd if She cou'd; / A / Comedy. / As it is Acted at the / Theater-Royal, / By / Their Majesties Servants. / — / Written by / Sir George Etherege. / — / London, Printed by *T. Warren* for *Henry Herringman*, and are to / be Sold by *R. Bentley*, *J. Tonson*, *F. Saunders*, and *T. Bennet*, 1693. // in-4°; 76 pp. Signatures $\frac{B-C-K_2.}{9-17-75.}$ Réclames.

She Wou 'd (2), / if She Cou'd (2). / A / Comedy. / Written by the late / Sir George Etherege (2). / — / ○ / = / London (2). / *Printed for* Jacob Tonson *in the Strand.* / — / MDCCXXXV. // in-12; 94 pp. Signatures $\frac{A_3-A_5-D_5.}{5-9-81.}$ Gravure par du Guernier représentant la fin de III, 3.

*The Works of* — Edited with Critical Notes and Introduction by A. Wilson Verity. London, 1888 (3).

Flecknoe, Richard, The / Damoiselles / à la mode. / A / Comedy. / — / Compos'd and Written by / Richard Flecknoe, / — / □ / — / London : Printed for the Author, 1667. // (4) in-16; 124 pp. + épilogue. Signatures $\frac{B-B_2-I_4.}{1-3-119.}$ Réclames.

*Love's Dominion :* a dramatique piece full of excellent moralitie; written as a pattern for the Reformed Stage. London, 1654.

---

(1) Mentionné dans le premier numéro du *Term catalogue, Michaelmas* (nov.) 1668, cf. Arber, t. I, p. 3. Langbaine ne connaissait pas cette édition.

(2) Ces mots à l'encre rouge.

(3) On trouvera aussi les deux pièces d'Etherege examinées ici dans les éditions des œuvres de cet auteur : London, 1704. in-8°; 1715, in-12; 1723; 1735 (d'après le *Dict. of Nat. Biogr.*) et *She Wou'd*, en outre, dans *A Collection of the best English Plays*, t VI, 1711, etc.

(4) L'édition in-12, mentionnée par Lowndes est probablement l'in-16 décrit ci-dessus. Le volume est assez rare. Le dernier prix cité par Lowndes *(Bibliographer's Manual)* est 2 l 2 sh. (vente Rhodes).

*Enigmaticall Characters,* all taken from the life, from severall persons, humours and dispositions. [London?] 1658.

*Sixty nine Enigmaticall Characters,* all very exactly drawn to the life. The Second edition. in-12. London, 1665.

*Rich. Flecknoe's Aenigmatical Characters.* Being rather a new work, than new impression of the old. in-16. London, 1665.

*Epigrams of all sorts,* Made at Divers Times on Several Occasions. London, 1670.

*Epigrams of all sorts,* Made at several Times, on several Occasions. Being rather a new work than a new impression of the old. London, 1671.

*A Collection of the choicest Epigrams and Characters* of R. F. Being rather a new work than a new impression of the old. London, 1673.

FLETCHER, JOHN, *The Best Plays of Beaumont and Fletcher.* Introduction by J. St. Loe Strachey. *(Mermaid Series)*, 2 volumes.

GLAPTHORNE, HENRY, The plays and poems of —, now first collected. 2 volumes. London, 1874.

GOLDSMITH, OLIVER, Plays, Introduction by Austin Dobson, 1905.

GRANVILLE, GEORGE (Baron Lansdowne), The Genuine Works, in verse and prose of —. London. 1732.

JONSON, BEN., Works (édition W. Gifford), edited by Col. Cunningham. 9 volumes, London, 1875.

LACY, JOHN, The / Dumb Lady : / Or, The / Farriar / made Physician. / As it was acted at the / Theatre-Royal. / — / By *John Lacy*, Gent. / — / □ / — / London : / Printed for *Thomas Dring*, at the *White-Lyon*, next *Chancery-* / *Lane* end in *Fleetstreet*. 1672. // (1) in-4° ; 83 pp. + dédicace, épitre au lecteur, prologue et épilogue. Signatures $\frac{B - B_2 - M}{1 - 3 - 81}$. Réclames.

LOVE, Love a la Mode. / A / Comedy. / As it was lately Acted with great / Applause at *Middlesex-House*. / — Written / By a Person of Honour. / — / *Ficta, voluptatis causa, sint proxima veris.* / Hor. de Art. Poet. / — / □ / — / London, / Printed by *J. C.* for *John Daniel* at the three Hearts / in St. *Paul's Churchyard*, near the / West-end. 1663. //

MARMION, SHACKERLEY, The Dramatic Works of — . Edinburgh, 1875.

---

(1) Mentionné dans le *Term catalogue* de Pâques (13 mai) 1672, cf. ARBER, t. 1, p. 103. M. SCHELLING, tout en ne mentionnant dans sa bibliographie que l'édition de 1672 (*Cambridge Hist. of Engl. Lit.*, t. VIII, p. 419), parle aussi (p. 140) d'une édition de 1669.

MASSINGER, PHILIP, The Best Plays of —, edited by A. Symons. (*Mermaid Series*) 2 volumes.

MEDBOURNE, THOMAS, TARTUFFE : / or the / French Puritan. / A COMEDY, / Lately Acted at the *Theatre Royal.* / — / *Written in French by* MOLIERE ; *and rendered into* / *English with much Addition and Advantage,* / *by* M. MEDBOURNE, / *Servant to His Royal Highness.* / — / *Invidia est odium alienae felicitatis* : / *Respectu superiorum, quia eis non æquatur ;* / *Respectu inferiorum, ne sibi æquentur ;* / *Respectu parium, quia sibi æquantur.* / — / LONDON : / Printed by H. L. and R. B. for James Magnus at the Posthouse in / Russel-street near the Piazza in Covent Garden. / M.DC.LXX. / (1) in-4° ; 66 pages. Signatures. $\frac{B - B_2 - I_2}{1 - 3 - 59}$. Erreurs de paginature 59, 58, 62 au lieu 56, 61, 64. Réclames.

Tartuffe : / or, the / French Puritan. / A / Comedy, / *Acted at the Theatre-Royal.* / — / Written in French by Moliere, and Render'd / into English, with much Addition and Advantage, / by M. Medbourne, / Servant to his Royal Highness. / — / Invidia... [etc. cf. supra.] / — / London : / Printed for *Richard* Wellington, Bookseller, at the *Dolphin* and *Crowne* / in St. *Paul's* Churchyard. 1707. / in-4° ; 65 pages. Signatures $\frac{B - C - I_2}{1 - 9 - 59}$. Réclames. Annonce au bas du titre.

En 1717 parut, je crois, une troisième édition publiée pour montrer combien *The Non-Juror* de Cibber, représenté en cette année, devait au Tartufe de Medbourne (2).

MOLIÈRE (J.-B. POQUELIN DE). *OEuvres*, nouvelle édition, par MM. Eug. Despois et P. Mesnard, 13 volumes et un album. Paris. (Collection *Les Grands Écrivains français.*)

PLAYS, *Plays from Molière by English Dramatists* with an introduction by Henry Morley. London, 1883.

POETS, *Works of the most celebrated Minor Poets*. London, 1749.

PROLOGUES, *Prologues and Epilogues, celebrated for their Poetical Merit*. Oxford, s. d.

Collections de prologues et épilogues se trouvant au British Museum et portant les numéros suivants : 644. l. 20 ; 839. m. 22 ; 11621. h. 1 ; 11795. k. 31 ; C. 20. f. 2.

Une collection de coupures de journaux et revues [1734? - 1810?], se trouvant au British Museum et marquée 1286. k. 5.

*A compleat Collection of the best... Prologues and Epilogues...* spoken at the Theatres and Sporting Clubs. London, 1771.

---

(1) ARBER, t. I, p. 50.

(2) Voir une annonce dans *The Daily Courant*, 28 décembre 1717.

Quinault, Pierre. *Le Théâtre de M. Quinault,* contenant ses tragédies, comédies et opéra (*sic*). Dernière édition, augmentée d'une dissertation sur ses Ouvrages et de l'Origine de l'Opera. Le tout enrichi de Figures en taille-douce... A Paris, Chez Pierre Ribou, Quai des Augustins, à la Descente du Pont-Neuf, à l'Image Saint-Loüis. MDCCXV. 5 volumes.

Sedley, Sir Charles, The / Mulberry-Garden, / A Comedy. / As it is Acted by / His Majestie's Servants / at the / Theatre-Royal. / — / Written by the Honourable / Sir Charles Sidley. / = / London, / Printed for *H. Herringman,* at the Sign of the *Blew Anchor* in the Lower walk of the *New Exchange*, 1668. // in-4°; dédicace, distribution, prologue + 75 pp. + épilogue. Signatures $\frac{A_3 - B - L}{-, -, 73}$. Réclames.

L'édition de 1675 est identique à la première (1).

The Poetical Works of —, with a new Miscellamy of Poems. London, 1707.

The Works of —, containing his Poems, Plays, etc. 2 volumes. London, 1722.

The Works of —. 2 volumes. London, 1776.

*The Works* of the Honourable — Bart., In Prose and Verse... the greatest part never printed before .. with Memoirs of the Author's Life... London, 1778.

Shadwell, Thomas, The / Sullen Lovers : / or, the / Impertinents (2). / A Comedy / Acted by his Highness the Duke of *Yorkes* Servants. / — / Written by / Tho. Shadwell. / — / *Nunc satis est dixisse, Ego mira poemata pango,* / *Occupet extremum scabies, mihi turpe relinqui est,* / *Et quod non didici sane nescire fateri.* / Hor. de Art. Poet. / = / In the Savoy, / Printed for *Henry Herringman* at the Sign of the Anchor in the / Lower-Walk of the *New-Exchange.* 1668. / (3). in-4° ; 97 pp. + dédicace, préface, prologue, distribution. Signatures $\frac{A_2 - B - O}{-, 1 - 97}$. Erreurs de pagination 65, 68, 69, 72 au lieu de 73, 76, 77, 80. Réclames.

The / Sullen Lovers : / or, the / Impertinents. / A / Comedy. / Acted at the / Theatre Royal / By / Their Majesties Servants. / — / Written by / Tho. Shadwell. *Laur.* / — / Nunc... [etc. cf. supra.] / = / London, / Printed for *H. Herringman*, and sold by *R. Bently, F. Saunders, J. Knap-* / *ton* and *D. Brown,* 1693. // in-4°; 66 pp. Signatures $\frac{A_2 - B_2 - K}{-, 1 - 63}$. Réclames.

---

(1) D'aprés M. Schelling (*Cambridge Hist. of Engl, Lit.*, t. VIII), il existe une édition de 1688.

(2) J'ignore pour quelle raison M. Saintsbury, dans son édition de quatre pièces de Shadwell, intitule celle-ci : The Sullen Lovers ; or, the *curious* impertinents.

(3) Cf. Arber, t. I, p. 3. Langbaine (p. 451) donne 1670 comme date de la première édition.

*The Dramatick Works of* —, 4 volumes, London, 1720.

*The Best Plays of* —, edited by G. Saintsbury *(Mermaid Series).*

SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Plays and Poems of* — ... comprehending ... an enlarged History of the Stage, by the late Edmund Malone, edited by James Boswell, the Younger. 10 volumes. London, 1821.

SHERIDAN, RICHARD BRINSLEY, *The Dramatic Works of* —, Introduction by Joseph Knight. (Collection *The World's Classics.*)

SHIRLEY, JAMES, *The Dramatic Works and Poems of* —, with notes by the late William Gifford... and additional notes... by the Rev. Alexander Dyce. 6 volumes. London, 1833.

STAGE. *The British Stage,* t. V, London, 1786.

VILLIERS, GEORGE, (2nd Duke of Buckingham). *Works,* London, 1715.

WYCHERLEY, WILLIAM. v. *Congreve.*

WILSON, JOHN, *The Projectors.* A comedy. London, 1665.

*The Dramatic Works of* —, 1872, etc. (Collection *Dramatists of the Restoration*)

## B. — *Sources secondaires.*

ALBRECHT, L., *Drydens « Sir Martin Mar-All » in Bezug auf seine Quellen.* Diss. Rostock, 1906.

ANGLIA. Anglia, Bd. XXIII (Neue Folge XX) : W. J. Lawrence, *Early French Players in England*, pp. 61-89.

Anglia, *Beiblatt,* passim.

AIKIN, JOHN AND AIKIN, ANNA LETITIA, AFTERWARDS BARBAULD, *Miscellaneous Pieces.* in prose. London, 1773.

ASTON, ANTHONY, *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq; His Lives* Of the late Famous Actors and Actresses. By Anthony, Vulgó Tony Aston. [London]. [1747?].

BAKER, DAVID ERSKINE, *Biographia Dramatica;* or, a Companion to the Playhouse... Originally compiled... by —. Continued by Isaac Reed... and brought down to the End of November 1811... by Stephen Jones. 3 volumes. London, 1812.

BAKER, SIR RICHARD, *Theatrum Redivivum* or, the theatre vindicated by Sir R. B., in answer to Mr. Pryn's Histrio-mastix. London, 1662.

BARKER, J. *The Drama Recorded;* or Barker's List of Plays... from the earliest period to 1814 to which are added Notitia Dramatica; or, a chronological Account of events relative to the English Stage [by W. C. Oulton and J. Barker]. London, 1814.

Beljame, Alexandre, Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre au XVIII[e] siècle, 1660-1744. (Dryden-Addison-Pope) par —. Deuxième édition, augmentée d'un index. Paris, 1897 (1).

Betterton, Thomas, [ou plutôt E. Curll]. *The History of the English Stage*, from the Restoration to the present time... by Mr. T. B. London, 1741.

Bévotte, Georges, Gendarme de, *La Légende de Don Juan*. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme. Thèse. Paris, 1906.

Boswell, James, *Boswell's Life of Johnson*, including Boswell's Journal of a tour to the Hebrides and Johnson's Diary of a Journey into North Wales, edited by G. Birkbeck Hill, 6 volumes, Oxford, 1887.

Brownsmith, J., *The Dramatic Time-Piece* : or Perpetual Monitor. Being a Calculation of the length of time every act takes in the performing... at the theatres-royal of Drury-Lane, Covent-Garden, and Hay-Market... The Time of Night when Half-Price will be taken, and the certain period when any Play will be over. London, 1767.

Burnet, Gilbert, *Bishop Burnet's History of His Own Time*... From the Restoration of King Charles II. to the Settlement of King William and Queen Mary at the Revolution. 2 volumes in-f°. London, 1724-1734.

Catalogues. *The Term Catalogues*, 1668-1709 A. D.; with a Number for Easter Term, 1711, A. D... by Professor Edward Arber. 3 volumes. [Privately Printed.] London, 1903-1906.

Chambers. *Chambers's Cyclopedia of English Literature*. New edition by David Patrick. 3 volumes. London and Edinburgh, 1903-1906.

Chapman, J. K., *A Complete History of Theatrical Entertainments*, dramas, masques and triumphs, at the English court, from the time of King Henry the Eighth to the present day. London. [1849.]

Chappuzeau, Samuel, *L'Europe vivante*, ov Relation Nouvelle, Historique & Politique de tovs ses estats, Selon la face qu'ils ont sur la fin de l'année M.DC.LXVI. Genève, 1667.

Charlanne, L., *L'Influence française en Angleterre au XVII[e] siècle*. Le théâtre et la critique. — La vie sociale. 2 volumes. Paris, 1906.

Cibber, Theophilus, *The Lives of the Poets* of Great Britain and Ireland, to the Time of Dean Swift. 4 volumes. London, 1753.

Collins, George Stuart, *Dryden's Dramatic Theory and Praxis*. (*Diss*. Leipzig, 1892.)

---

(1) Cf Anglia, *Beiblatt*, t. XI, pp. 38-40.

Cunningham, Peter, *The Story of Nell Gwyn*, édition Sisley, s. d. — *Idem,* edited by Gordon Goodwin. London, 1903.

Davies, Thomas, *Dramatic Miscellanies*. 3 volumes. London, 1784.

Delisle, Léopold, Sir Kenelm Digby et les anciens rapports des Bibliothèques françaises avec la Grande-Bretagne. (*Communication faite à la Library Association of the United Kingdom*., Paris, 1892.

Dibdin, Charles, *A complete History of the English Stage*. 5 volumes. London, [1800].

Disraeli, Isaac, *Miscellanies of literature*. By the Author of Curiosities of Literature. A new edition. London, 1840.

Doran, Dr. « *Their Majesties' Servants* ». *Annals of The English Stage* from Thomas Betterton to Edmund Kean, edited by Robert W. Lowe. 3 volumes. London, 1888.

Downes, John, *Roscius Anglicanus*, or, an historical review of the stage From 1660 to 1706. A Fac-simile Reprint of the Rare Original of 1708. With an historical preface by Joseph Knight. London, 1886.

Erichsen, Asmus, Thomas Shadwell's Komödie « The Sullen Lovers », in ihrem Verhältnis zu Molière's « Le Misanthrope » und « Les Fâcheux ». (*Diss*. Kiel, 1906.)

Etheredge, Sir George, *Letter-Book* of — , Minister at Ratisbonne, from 1685 to 1688. [British Museum, Add. MSS. 11513.]

Evelyn, John, *The Diary* of —. With an Introduction and Notes by Austin Dobson. 3 volumes. London, 1906.

Ferchlandt, H., Molières Misanthrop und seine englische Nachahmungen. (*Diss*. Halle, 1907.)

Fitzgerald, E., *A New History of the English Stage* from the Restoration to the Liberty of the Theatres in connection with the Patent Houses. 2 volumes. London, 1882.

Fleay, Frederick Gard, *A Chronicle History of the London Stage*. 1559-1642. London, 1890.

Flecknoe, Richard, *Love's Kingdom... with a Short Treatise of the English Stage*. London, Printed by R. Wood for the author, Licensed April 22, 1664.

Gardiner, Samuel Rawson, *A Student's History of England* from the earliest times to the death of Queen Victoria. London, 1907.

Garnett, R , and Gosse, E., *English Literature. An Illustrated Record*. 4 volumes. London, 1903.

Genest, John, *Some Account of the English Stage* from the Restoration in 1660 to 1830. 10 volumes. Bath, 1832.

Gildon, Charles, *The Life of Mr. Thomas Betterton*. The late Eminent Tragedian... *To which is added, The Amorous Widow or, the Wanton Wife.* A Comedy. Written by Mr. Betterton... London, 1710. Portrait de Betterton par V. dr. Gucht d'après Kneller.

Gosse, Edmund, *Seventeenth-Century Studies*, Second, Revised edition. London, 1885.

Hallam, H., *Introduction to the Literature of Europe*, in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries. Fourth edition. 3 volumes. London, 1854.

Halliwell, J. O., *A Dictionary of Old English Plays*, existing either in print or in manuscript, from the earliest times to the close of the seventeenth century. London, 1860.

— *A Collection of Ancient Documents* respecting the Office of Master of the Revels, and other papers relating to the early English Theatre. London, 1870. (Ne fut imprimé qu'à onze exemplaires.)

Hamelius, Paul, *Die Kritik in der englischen Literatur* des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1897.

Hartmann, C., Einfluss Molières auf Drydens komisch-dramatische Dichtungen. (*Diss.* Leipzig, 1885.)

Hazlitt, William, *Lectures on the English Poets, and on the English Comic Writers*. Bohn's Libraries.

Hazlitt, William Carew, *The English Drama and Stage* under the Tudor and Stuart Princes, 1543-1664. Illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems. [Notamment Flecknoe's Short Discourse.] Roxburghe Library, 1869.

Hettner, H., *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Die Englische Literatur von 1660-1770*. Braunschweig, 1856.

Historia. *Historia Histrionica*. An Historical Account of the English Stage; showing the Ancient Uses, Improvement, and Perfection of Dramatic Representation in this Nation, 1699. [T. XV de Dodsley-Hazlitt, *Old English Plays*, 4e édition. London, 1876.]

Jacob, Giles, *The Poetical Register* : or, the Lives and Characters of the English Dramatick Poets. With an Account of their Writings. London, 1719-1720.

Jellie, William Harvey, Les sources du théâtre anglais à l'époque de la Restauration. (*Diss.* Paris, 1906.)

Ker, W. P., *Essais of John Dryden*. Selected and edited by —, 2 volumes. Oxford, 1900.

Kerby, W. Moseley, Molière and Restoration Comedy in England. (*Diss.* Rennes, 1907.)

Kirkman, Francis, A True, perfect and exact Catalogue of all the Comedies, / Tragedies, / Tragi-Comedies, Pastorals, Masques and Interludes, that were

ever yet Printed and Published, till / this present year 1671. All which you may either by (*sic*) or / sell, at the Shop of *Francis Kirkman*, in *Thames-street*, over- / against the Custom House, London. / [Attaché à *Nicomede*, a Tragi-Comedy, Translated out of the French of Monsieur Corneille, By John Dancer. London, 1671.]

Körting, G., *Grundriss der Geschichte der englischen Literatur*. 4e édition. Münster, 1905.

Lacroix, Paul, *Bibliographie moliéresque*. Seconde édition. Paris, 1875.

Langbaine, Gérard, *An Account of the English Dramatick Poets*... Oxford, 1691. [Avec des notes manuscrites de William Oldys; British Museum C. 28. g. 1.]

Lawrence, W. J., Voir *Anglia*.

Lee, Sydney, *The French Renaissance in England*. Oxford, 1910.

Lissner, Max (1), Sir Charles Sedley's Leben und Werke. (*Diss.* Halle a/S., 1905.)

Lohr, A., *Richard Flecknoe*. Eine literarhistorische Untersuchung. [*Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie*, Heft 33.] 1905.

Lowe, Robert W., *Thomas Betterton*. London, 1891. [Collection *Eminent Actors*, edited by W. Archer.]

Lower, M. A., *The Lives of William Cavendish, Duke of Newcastle, and of his Wife, Margaret, Duchess of Newcastle*. 1856. [*Library of Old Authors*.]

Lowndes, W. Th., *The Bibliographer's Manual* of English literature. New edition. 5 volumes et un appendice. London, 1857.

Macaulay, Thomas Babington (Lord), *Critical and Historical Essays*, contributed to the Edinburgh Review. London, 1852.

Magalotti, Lorenzo (Comte), *Travels of Cosmo the Third*, Grand Duke of Tuscany, through England, During the reign of King Charles the second (1669). Translated from the Italian Manuscript in the Laurentian Library at Florence. London, 1821.

Magazine. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, t. IX, Edinburgh, 1817, etc.

— *The New Monthly Magazine*. New Series, t. III. London, 1873.

Manuscripts. *Historical Manuscripts Commission. Report on the MSS. of the Duke of Rutland*. G. C. B... Preserved at Belvoir Castle. 4 volumes. London, 1888-1905.

Meindl, V., (2). Sir George Etheredge, sein Leben, seine Zeit, und seine Dramen. [*Wiener Beiträge zur englischen Philologie*, t. XIV.] Wien und Leipzig, 1901.

Meredith, George, *On the idea of Comedy, and on the uses of the Comic Spirit*. [1877.]

---

(1) *Anglia*, t. XXVIII, pp. 145 et suiv.

(2) Cf. Anglia. *Beiblatt*, t. XIV, p. 133. — *Englische Studien*, t. XXVII, p. 234.

Miles, Dudley Howe, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York, 1910.

Moliériste. *Le* —, Revue mensuelle publiée par G. Monval. Paris, 1880-1888.

Nichols, J., *Literary Anecdotes* of the eighteenth century. 9 volumes. London, 1812-1815.

Ohnsorg, X., John Lacy's « Dumb Lady », Mrs. Susanna Centlivre's « Love's Contrivance » und Henry Fielding's « Mock Doctor » in ihrem Verhältuis zu einander und zu ihrer gemeinschaftlichen Quelle. (*Diss.* Rostock, 1900.)

Ott, Ph., Ueber das Verhältnis des Lustspieldichters Dryden zur gleichzeitigen französischen Komödie, insbesondere zu Molière. (*Diss.* München, 1885.)

Pepys, Samuel, *The Diary of* —. Edited by H. B. Wheatley. 10 volumes. London, 1903-1904.

Phillips, Edward, *Theatrum Poetarum*, or a compleat Collection of the Poets especially the most Eminent, of all ages. London, 1675.

Plückhahn, Edmund, Die Bearbeitung ausländischer Stoffe im Englischen Drama am Ende des 17. Jahrhunderts dargelegt an Sir Charles Sedley's « The Mulberry Garden » und « Bellamira or the Mistress ». (*Diss.* Rostock, 1904.)

Prölsz, R., *Geschichte des neueren Dramas*. 6 volumes. Leipzig, 1881-1883.

Reinhardstœttner, Karl von, *Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*. Leipzig, 1886.

Review. *The Fortnightly* —. London, 1908. [Contenant : J. Churton Collins, *The literary indebtedness of England to France.*]

*The Retrospective* —, t. II, V et XIV; second series, t. II. London, 1820.

Ryan Rich., *Dramatic Table-Talk;* or, Scenes, Situations and Adventures serious and comic, in theatrical History and Biography. 3 volumes. London, 1825.

Saint-Evremond (Ch. Marguetel de Saint-Denis, seigneur de), *Oeuvres meslées*... publiées sur les manuscrits de l'auteur [par P. Silvestre et P. Des Maizeaux]. 2 volumes. Londres, 1705.

Saintsbury, George, *Dryden*. (English Men of Letters, edited by John Morley.) London, 1881.

*A History of Criticism and Literary Taste in Europe*... 3 volumes. Edinburgh, and London, 1900-1904.

Saroléa, Charles, *Essais de littérature et de politique*. 2 volumes. Bruxelles-Londres, 1905-1906.

Scott, Sir W., *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*. [London, 1888.]

Sherwood, Margaret, *Dryden's Dramatic Theory and Practice*. [*Yale Studies in English*, nr. IV.] London, 1898.

Sorbière, Samuel de, Relation / d'vn voyage / en Angleterre, / Où sont touchées plusieurs cho- / ses, qui regardent l'estat des Sciences, & de la Religion, &

autres matières curieuses. / □ / A Paris, / chez Thomas Iolly, au Palais, dans / la Salle des Merciers à la Palme, / & aux Armes d'Hollande. / — / M.DC.LXIV. //

[La dédicace au Roi d'Angleterre est datée du 12 décembre 1663.] (1).

*Sorberiana*, ou Bons Mots, Rencontres Agréables, Pensées Judicieuses, et Observations Curieuses, de M. Sorbière. Paris, 1694.

SOUTHEY, R., *Omniana*, or Horæ Otiosiores, 1812.

SPENCE, JOS., *Anecdotes*, observations and characters of books and men. Arranged with notes by E. Malone. London, 1820.

*Anecdotes*, observations and characters of books and men. Edited by S. W. Singer. London, 1820.

SPINGARN, JOËL ELIAS, *Critical Essays of the Seventeenth Century*. 3 volumes. Oxford, 1908-1909.

SPRAT, THOMAS, Observations / on / *Monsieur de Sorbier's*. / Voyage / into England. / — / Written to Dr. Wren, / Professor of Astronomy / in *Oxford*. / by / Thomas Sprat, / Fellow of the Royal Society. / — / London, Printed for *John Martyn*, and *James* / *Allestry*, Printers to the Royal / Society. 1665. // (2).

STAGE. « *The Stage* » *Cyclopædia*. A bibliography of Plays. Compiled by Reginald Clarence, London, 1909 (3).

STATE. *Calendar of State Papers. Domestic series*. Preserved in the State Paper Department of Her Majesty's Public Record Office. Edited by Mary Ann Everett Green. 11 volumes. London, Oxford, Cambridge, Edinburgh, Dublin, 1886-1895.

STEPHEN, LESLIE, and LEE, SYDNEY, *Dictionary of National Biography*, edited by —, 63 volumes. London, 1885-1900.

*Supplement*. 3 volumes. London, 1901. *Errata*. London, 1904.

STRUNK, W., *Dryden's Essays on the Drama*, edited with introduction and notes by —. [*English Readings*], 1908.

TAINE, HIPPOLYTE, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, 1863-1864.

TATLER. *The Tatler and the Guardian*. London, 1814

VILLIERS, GEORGE (2nd Duke of Buckingham), *The Rehearsal*... With illustrations from previous plays, edited by Edward Arber. [*Arber's Reprints*.] London, 1868.

---

(1) L'ouvrage fut traduit en anglais en même temps que la réponse de Sprat (*v. infra*) par M. GRAVEROL. Londres, 1709-1708.

(2) Traduit en français, Amsterdam, 1675, sous ce titre : *Réponse aux faussetés et aux invectives qui se lisent dans la relation du Voyage de Sorbiere en Angleterre.*

(3) Cf. *Bulletin bibliographique et pédagogique du Musée belge*, 15 décembre 1910, pp. 418-420.

Waldron. F. G., *A Compendious History of the English Stage*. London, 1800.

Ward, A. W., *A History of English Dramatic Literature* to the death of Queen Anne, New and revised edition. 3 volumes. London, 1899.

Ward, A. W., and Waller, A. R., *The Cambridge History of English Literature*. Cambridge, 1907. En cours de publication.

Wernicke, A., Das Verhältnis von John Lacy's « The Dumb Lady » zu Molières « Médecin malgré lui » und « L'Amour médecin ». (*Diss.* Halle, 1903.)

Wheatley, H. B., *Samuel Pepys and the World he lived in*. London, 1880.

*London Past and Present*, its history, associations, and traditions. 3 volumes. London, 1891.

Wilkes, Th., *A General View of the Stage*. London, 1759.

Williams, J. B., *A History of English Journalism* to the Foundation of the *Gazette* (1655). London, 1908 (1).

Whincop, Th., *Scanderbeg :* or Love and Liberty. A Tragedy... To which are added A List of all the Dramatic Authors, with some Account of their Lives ; and of all the Dramatic Pieces ever published in the English Language, to the Year 1747. London, MDCCXLVII.

Wurzbach, Wolfgang von, George Etheredge. (*Englische Studien*, t. XXVII. Leipzig, 1900.)

---

(1) Cf. *The Athenæum*, 20 février 1909. Dans le livre récent de M. Ch. Bastide, (Anglais et Français du XVII^e^ siècle. Paris, 1912), on trouvera une analyse des *Nouvelles Ordinaires* et de la *Gazette de Londres*.

## V. — Index.

Action (Simplification de l' —), 67, 79.
Acteurs, pendant la fermeture des théâtres, 11.
Acteurs français à Londres, 20.
Addison, 77.
*Agioteurs* (*Les* —), 210, n. 1.
Aikin, 31.
*Albumazar*, 72.
*Alchemist* (*The* —), 37, 95, 102, 113 n. 1.
Allemagne (Molière en —), 7.
*Amant* (*L'* —) *indiscret*, 87.
Angel, 20.
Angleterre (Molière en —), 9-10.
*Anglais* (*L'* —) *tel qu'on le parle*. 29.
Anglo-français, 28-29.
*Artifice* (*The*), 118.
Assimilation (Période d' –) dans l'influence de Molière en Angleterre, 4-6.
*Astrologo* (*El* —) *Fingido*, 87 n. 1.
*Astrologue* (*Le feint* —), 87.
*Ateisto* (*El* —) *fulminato*, 122 n. 1.
*Attila*, 21.
*Aulularia*, 122, 123.

*Bacchides*, 53, 122-123.
Baker, 68, 77, 109, 120.
Baker (Miller et —), 90.
Barbieri (Nicolò), dit Beltrame, 53.
Beaumont et Fletcher, 110 n. 3.
*Beaux* (*The Stage-* —) *toss'd in a Blanket*, 109.
*Bellamira or, the Mistress*, 81.
Bernard, Tristan, 29.
Betterton, 38, 100.
Bickerstaff, 68, 90, 109.
*Bourgeoise* (*De la* —) *d'Orléans, ou de la femme qui fit battre son mari*, 84 n. 2.

*Bourgeoises* (*Les* —) *à la mode*, 210 n. 1.
Boy (The Angry —), 45, 95.
*Brittle* (*Barnaby* —) *or, a Wife at her wit's end*, 117-118.
Brown (Dr. Edw.), 32.
Brown, Th., 109.
*Bruit* (*Beaucoup de* —) *pour rien*, 89, 123.
Brutalisation des personnages, 138-139.
Buckingham (Duc de —), 13, 30, 34, 40, 125, 142.
Burnet, Gilb., 62.
Butler, 101, 113 n. 1.

Calderon, 87 n. 1.
Caractère anglais, 55-56.
*Caractères* (*Les* —) et le théâtre, 49.
Caryll, J., 97.
*Cecilie* (*St.* —) *or, the Converted Twins*, 101.
Centlivre (Mrs. —), 50 n. 1, 61, 95, 118.
Chanteurs français à Londres, 20.
Chappuzeau, 125.
Chesterfield, 138 n. 2.
*Chevalier* (*Le* —) *à la mode*, 210 n. 1.
Cibber, Colley, 84, 109, 120.
Cibber, Th., 46.
Cigognini, A., 121.
Cockain (Sir Aston —), 121-122.
Collier, Jeremy, 41.
*Comédie* (*La* —) *nouvelle*, Shadwell ou Etheredge? 78 et suiv.
*Companion* (*The Fine* —), 60.
Congreve, 111.
*Confederacy* (*The* —), 210 n. 1.
*Conversation, Polite*, 43.
Conversational style, 38.
*Convitato* (*Il* —) *di Pietra*, 121.
Coornhert, 115 n. 6.
Corneille, P., 8, 21-23, 50, 66.
Corneille, Th., 46 n. 6, 87.
*Couple* (*The Perplexed* —), 61, 90, 119 n. 4.
Cour (La —) anglaise et le théâtre, 13, 14.
Cour (La —) et la Ville, 16.

Cour (La —) et le peuple, 16-17.
Cour (Pièces françaises à la —), 20.
Cowley. Mrs., 99.
*Crispin rival de son maître*, 25.
*Critic* (*The* —), 125 n. 4.
Crowne, 109.
*Cruelty* (*The* —) *of Spaniards in Peru*, 26, 29.
*Cuckolds* (*The London* —), 115.
Curll, 96, 110 n. 4.
Cyrano de Bergerac, 60.

D., J. [Dryden?], 47.
Dancer, 53.
*Dancing* (*The French* —) *Master*; (*The French* —) *Mistress*, 29 n. 1.
Dancourt, 210 n. 1.
Danemark (Molière au —), 8.
Danser (Maitres à —) français à Londres, 19.
Danses, 58, 133.
Davenant (Sir W.), 21, 24-26, 29, 124.
Davies, 68, 120.
*Debauchees* (*The*), 109.
*Décaméron* (*Le* —), 84 n. 2; 115 n. 6.
*December and May*, 120.
Dédoublement, 57, 83, 113, 131.
Defoe, 43.
Dekker (Middleton et —), 76.
Denham (Sir John), 68 n. 3.
Dennis, J., 68-69.
Dialogue, 142-143.
Dibdin, Ch., 31, 77, 120.
Didactiques (Tendances —), 39, 66, 133-134.
Digby (Sir Kenelm), 21.
Dimond, Ch., 120.
Doran, 77, 111.
Downes, 32, 41, 119.
*Drake* (*The History of Sir Francis* —), 26, 29.
Dramatiser (Tendance anglaise à —), 56-57, 131-132.
Dryden, 21, 22, 72, 89, 122, 123, 124.
Duke, R., 77.

Earle, 49.
Écossais en France, 19,
*Egoist* (*The* —), 113.
Emerson, 3.
Encombrement de la scène, 132-133.
*Endimion*, 95 n. 1.
*Entertainment* (*First Day's* —) *at Rutland House*, 25-26.
*Epicoene or, the Silent Woman*, 73, 74, 89.
*Erminia or, the kind and virtuous Lady*, 41.
Espagne (Molière en —), 8.
Etheredge, 97.
Evelyn, 20.
*Examens* (*Les* —) de Corneille, 50.
Explications (Besoin d'—) détaillées, 107, 134.

*Fair* (*Bartholomew* —), 102.
Farce (Molière et la —), 26; la farce française en Angleterre, 137.
*Favourite* (*The Great* —) *or, the Duke of Lerma*, 125.
*Fête* (*La* —) *au Village*, 210 n. 1.
Fielding, 109, 125 n. 4.
Finlande (Molière en —), 8.
Fiorentino, Giov., 57 n. 1.
Fletcher (Beaumont et —), 110 n. 3.
Foote, S., 90.
*Forgeron* (*Le* —) *de Paris*, 33.
Français à Londres, 17 et suiv.
Français (Les —) ridiculisés dans le théâtre anglais, 20; langue du français traditionnel sur la scène anglaise, 28-29.
France (Anglais ayant séjourné en —), 19; voyage de Betterton en France, 111; de Hart et Killegrew, 143.
*Francion* (*La* —), 60 n. 3.
*Friar* (*The English* —), 109.

*Galerie* (*La* —) *du Palais*, 66.
*Gallant* (*The Amorous* —) *or, Love in Fashion*, 46 n. 6.
*Gallant* (*The Wild* —), 94, 122.
Gardiner, S. R., 14.
Garrick, 111.
*Gazette* (*La* —) *de Londres*, 18.

Genest, 39, 53, 63, 69, 77, 85, 91, 120.
Glapthorne, H., 20, 29.
Goldsmith, 36 n. 3, 81 n. 3.
*Gondibert*, 25.
Gosse, E., 39, 63, 69.
Greene, Alex , 29.
*Grumbler* (*The* —), 81.
Gwyn, Nell. 92.

Hall, 49.
Hallam, H., 60 n. 4, 77.
Halliwell-Phillips, 32, 60 n. 3.
Hamilton, Ant , 19.
Harris, 38.
Hart, 90.
Hazlitt, 38, 62, 69, 104, 120, 127.
*He wou'd if he cou'd*, 68.
*Hercules* (*Sir* —) *Buffoon or, the Poetical Squire*, 92.
*Henri VIII*,, 32.
*Héritier* (*L'* —) *ridicule*, 25.
Hobbes, 17, 125.
Hollande (Molière en —), 8.
Hongrie (Molière en —), 8.
Howard, James, 29.
Howard (Sir Rob.), 75, 125.
*Hudibras*, 101, 113 n. 1.
Humours, 24, 31, 43, 60, 78-79, 135 et suiv., 143.
*Hypocrite* (*The* —), 109.

Immobilité des caractères de Molière, 24.
Importation (Période d'—) dans l'influence de Molière en Angleterre, 4, 5.
*Impromptu* (*L'*—) *de Garnison*, 210 n. 1.
Italie (Molière en —), 7.

Jacob, Giles, 120.
Jellie, Harvey, 88.
*Jodelet*, 25.
*Jones*, *Tom*, 109.
Jonson, Ben, 22, 23, 24, 43, 45, 73, 74, 75, 89, 95, 102, 126, 136, 137, 170.

Kerby, Moseley, 9-10.
*Klucht* (*De —*) *van Klaas Kloet*, 115 n. 6; *de — van Lichte Klaartje*, 115 n. 6.
Kynaston, 84.

Lacy, J., 92, 92 n. 7.
*Ladies, a la mode*, 46, 47.
*Ladies* (*The Rival —*), 124.
*Ladies* (*The Three —*) *of London*, 93 n. 4.
Lamb, Ch., 14, 138.
Langbaine, G., 30, 48, 52, 60 n. 3, 69, 77, 82, 85, 96, 102, 109.
Larrivey (P. de —), 24.
Laun (H. van —), 88.
*Libertine* (*The —*), 111.
*Limberham or, the Kind Keeper*, 40.
*Lippyn*, 115 n. 6.
Livres français en Angleterre, 21.
Logan (Maidment et —), 31.
*Love a la mode*, 46, 93.
*Love-a-l-amode*, 46 n. 6.
*Love's Contrivance*, 95.
*Love for Love*, 111.
*Love in a Maze*, 36 n. 3.
*Love in a Wood*, 92.
*Love in the City*, 90.
*Love will find the Way*, 110 n. 4.
*Love* (*Secret —*) *or, the Maiden Queen*, 89, 123.
*Lovers* (*The Impertinent —*) *or, a Coquet at her wit's end*, 211 n. 2.
Lowe, M., 121.
Lower (Sir W. —), 22, 53.
Lubbock (Sir J. —), 62.
Lyly, 95 n. 1.

Macaulay, 14.
*Mac Flecknoe*, 91.
Mad Madge, 52.
Maidment et Logan, 31.
Mahrenholtz, R., 9, 82.
*Mall* (*The —*), 61.
*Mall* (*The —*) *or, the Modish Lovers*, 36 n. 3; 47.

*Man* (*The* —) *of Mode*, 97.
*Man* (*The Good-Natured* —), 81 n. 3.
Mayer, G., 29 n. 2.
*Mar-all*, (*Sir Martin* —), 46.
*Marchand* (*Le* —) *de Venise*, 57 n. 1.
Marmion, Shakerley, 60.
Marprelate Controversy, 50, n. 1.
*Marriage-a-la Mode*, 47 n. 1.
*Martyr* (*The Virgin* —), 96.
Marvell, A.,40.
Massinger, 96, 113 n. 1, 117 n. 1.
*Medal* (*The* —); *the Medal of John Bayes*, 71.
Médecins (Dryden et les —), 53.
Médicis (Cosme III de —), 18.
*Mégère* (*La* —) *apprivoisée*, 92.
Meindl, V., 69.
Meredith, 113.
*Metamorphoses* (*The* —), 120.
Méthode objective, 3-4; *a priori* et *a posteriori*, 6.
Middleton et Dekker, 76.
Miles, D. H., 5, 10.
Miles gloriosus, 75.
Miller et Baker, 90.
*Minnen* (*Der* —) *Loep*, 84 n. 2.
*Mistake* (*The* —), 58.
Modes françaises en Angleterre, 19.
Mœurs (Peinture des —), 66, 79.
Molloy, Ch., 61, 90, 119 n. 4.
Montesquieu en Angleterre, 9.
*Mounsieur* (*The English* —), 29.
Mountfort, W., 118.
Moralité, 138, 139.
More, Hannah, 138 n. 2.
Motteux, P. A., 30 n. 2.
Muddiman, H,, 18-19.
Murphy, Ch., 61.

Naturel (L'homme —) dans la comédie, 43.
Newcastle (Duc de —), 19, 29, 40, 41, 51-53; (duchesse de —), 41, 51-52.

*Night* (*Twelfth-* —), 102.
*Ninnies* (*Catalogue of our most Eminent* —), 74.
Nokes, 38, 61, 100, 119.
*Non-Juror* (*The* —), 84, 109.
Noseman, 115 n. 6.
*Nouvelles* (*Les* —) *Ordinaires de Londres*, 18.
*Novelty* (*The* —) *or, Every Act a Play*, 30 n. 2

Oates, Titus, 102.
Ogilby, J., 92.
Overbury, 49.
Ozell, 90, 119.

*Park* (*Greenwich* —), 118.
Pays (Le —), 60.
*Pecorone* (*Il* —). 57, n. 1.
Pepys, 12, 14, 46, 47, 52, 62, 67, 69, 76, 85, 90.
Personnages (Cadre traditionnel de —), 58, 59.
Pétrone, 89.
Phillips, Ed., 39, 77.
Plagiat, 86, 87, 97-98, 127.
*Plain* (*The* —) *Dealer*, 58, 73.
Plaute, 53, 122-123.
Pope, 97 n. 1, 100.
*Politician* (*The* —) *Cheated*, 29.
Pologne (Molière en —), 7, 8.
Porson, R., 60 n. 2.
Portugal (Molière au —), 8.
Potter, Dirc, 84 n. 2.
*Princess* (*The English* —) *or, the Death of Richard III*, 97.
Privilège d'imprimer « des comédies françaises » à Londres, 21.
Production (Facteurs régissant la —) dramatique, 13.
*Projectors* (*The* —), 122-123.
*Prophetess* (*The* —), 110 n. 3.
Prose (Emploi de la —), 67, 79, 124-125.
Public (Le —) de la Restauration, 15-16.

Quinault, P., 53, 87, ch. V, *passim*.

Racine en Angleterre, 8, 22.
*Rambler* (*The* —), 81 n. 3.

Ravenscroft, 90, 115.
Reed, I., 51.
*Rehearsal* (*The* —). 13, 30, 40, 125, 142.
Religion, opposition religieuse entre le roi et le peuple, 17.
*Renaud et Armide*, 210 n. 1.
*Représentatifs* (*Théorie des hommes* —), 3.
*Rivals* (*The* —), 95,
Richardson, 43.
Rochester (Duc de —), 34, 77.
Rousseau en Angleterre, 9.
*Royal Society*, 15.
Russie (Molière en —), 8.
Rymer, Th.. 126.

S., T. [Southland?], 46.
*Sages* (*Roman des sept* —), 115 n. 6.
Saint-Evremond en Angleterre, 8-9, 19, 21.
Saintsbury, G., 63, 77, 91.
Sarcey, Fr., 62.
Saroléa, Ch., 6.
*Sauny the Scott*, 92 n. 7.
Scaliger, J.-C., 51.
Scarron, 25.
*Schauspiel* (*Das* —) *im Schauspiel*, 30.
*School* (*The* —) *for Scandal*, 109, 118.
*School* (*The* —) *for Guardians*, 61.
Scott, Sir W., 53, 62, 70 n. 1, 91, 92 n. 5.
Scudéri, M. de, 89.
Sedley, Ch., 81.
*Siege* (*The* —) *of Rhodes*, 124.
Shadwell, Th., 52, 68, 69, 85, 111.
Shaftesbury, 71.
Shakespeare, 20, 32, 57 n. 1, 59, 74, 86, 89, 92, 102, 123-124.
*She Stoops to Conquer*, 36 n. 3.
Sheridan, 109, 118, 125 n. 4.
Sherwood, M., 63.
Shirley, 36 n. 3, 43, 59, 73.
Simplification de l'intrigue sous l'influence de Molière, 128-129, 140.
*Sir Barnaby Whigg or, No wit like a woman's*, 117 n. 4.

*Society, Royal*, 50, 75.
Sorbière, Sam. de, 102-103.
Sorel, Ch., 60 n. 3.
Sportif (Instinct — en Angleterre), 59.
Sprat, Th., 137.
Stapylton, Sir R., 32.
Steele, 69.
St. John (Lord —), 75.
*Stepmother* (*The* —), 32.
Suckling, Sir J., 31.
Swift, 43.

Taine, 5, 9, 14.
*Tempête* (*La* —), 86, 123-124.
Temple, Sir W., 137.
Tessonnerie (Gillet de la —), 60 n. 3.
*Thumb* (*Tom* —) *the Great*, 125 n. 4.
Tonneau (Supplice du —), 35, 35 n. 2.
Tradition dramatique et théâtrale, 12, 17.
*Tragedy* (*The* —) *of Ovid*, 121.
Tragi-comédie (La —), 129-136,
*Trick* (*A* —) *to Catch the Old one*, 76.
*Troop* (*The Old* —) *or, Monsieur Raggou*, 92.

Valet (Le —) sur la scène anglaise, 37, 57-58, 88, 139-140.
Vanbrugh, 36 n. 3, 58, 90, 210 n. 1.
*Varieties* (*The* —), 29.
Verity, Wilson, 37.
*Veuve* (*La* —), 66.
Veuve (La —) sur la scène anglaise, 113 n. 1.
*View* (*A Short* —) *of the Immortality and Profaneness of the English Stage*, 41.
Virgile le Magicien, 94.
Virtuosi (Les —), 95.
Voiture, 34, 60.
Voltaire en Angleterre, 9.
*Vroeden* (*Van den VII* —) *van binnen Rome*, 115 n. 6.

Warburton, 60 n. 2, 62.
Ward, A. W., 53, 63, 68, 69, 85.

*Way* (*The* —) *of the World*, 95.
*Way* (*A New* —) *to Pay Old Debts*, 113 n. 1, 117 n. 1.
*Ways* (*More* —) *than one*, 99.
*Widow* (*The Amorous* —), chap. XIII; 210 n. 1.
*Wife* (*The Provoked* —), 36 n. 3.
Willoughby, 19.
Wilson, J., 122-123.
Wilson, Rob., 93 n. 4.
*Wit* (*No* —), *like a Woman's*, 117.
Whincop, 120.
*Woodstock*, 92 n. 5.
Wray, 19.
Wycherley, W., 58, 73, 92.

*Zélotyde* (*La* —), 60.

# TABLE DES MATIÈRES


Pages.

INTRODUCTION. . . . . 3

CHAPITRE I. — L'Angleterre vers 1660 . . . . . 11

1. Caractères généraux . . . . . 13

2. Les rapports sociaux entre l'Angleterre et la France . 17

3. Les rapports littéraires entre l'Angleterre et la France . 20

CHAPITRE II. — The Play House to be let, par Sir William Davenant . . 25

CHAPITRE III. — The Comical Revenge or, Love in a Tub, par Sir George Etheredge . . . . . 33

CHAPITRE IV. — The Damoiselles a la Mode, par Richard Flecknoe . . . . 40

CHAPITRE V. — Sir Martin Mar-All or, the Feign'd Innocence, par John Dryden 50

CHAPITRE VI. — She wou'd if she cou'd, par Sir George Etheredge . . . . 64

CHAPITRE VII. — The Sullen Lovers or, the Impertinents, par Thomas Shadwell 70

CHAPITRE VIII. — The Mulberry Garden, par Sir Charles Sedley. . . . . 80

CHAPITRE IX. — An Evening's Love or, the Mock-Astrologer, par John Dryden. 86

CHAPITRE X. — The Dumb Lady or, the Farriar made Physician, par John Lacy 92

CHAPITRE XI. — Sir Salomon or, the Cautions Coxcomb, par John Caryll . . 97

CHAPITRE XII. — Tartuffe or, the French Puritan, par Matthew Medbourne . 101

CHAPITRE XIII. — The Amorous Widow or, the Wanton Wife, par Thomas Betterton . . . . . 110

CHAPITRE XIV. — Traces éparses de l'influence de Molière . . . . . 121

*A.* — Pièces de théâtre : . . . . . 121

1. The Tragedy of Ovid, par Sir Aston Cockain . 121

2. The Wild Gallant, par John Dryden . . . . 122

3. The Projectors, par John Wilson. . . . . 122

4. Secret Love or, the Maiden Queen, par John Dryden. . . . . 123

5. The Tempest, par Dryden et Davenant . . . 123

*B.* — Molière et la rime. . . . . 124

*C.* — Molière et la critique. . . . . 125

Pages.

CHAPITRE XV. — Conclusion . . . . . 126

APPENDICES I. — Tableau chronologique des emprunts . . . . . 144-145

II. — Textes parallèles . . . . . 148

1. The Play House to be let . . . . . 149
2. The Damoiselles a la Mode . . . . . 151
3. Sir Martin Mar-all . . . . . 157
4. The Sullen Lovers . . . . . 163
5. The Mulberry Garden . . . . . 167
6. An Evening's Love . . . . . 169
7. The Dumb Lady . . . . . 177
8. Sir Salomon . . . . . 181
9. Tartuffe . . . . . 185
10. The Amorous Widow . . . . . 191

III. — Représentations. . . . . 200

1. The Comical Revenge . . . . . 200
2. Sir Martin Mar-all . . . . . 201
3. She wou'd if she cou'd . . . . . 202
4. The Sullen Lovers . . . . . 204
5. An Evening's Love . . . . . 204
6. Sir Salomon . . . . . 205
7. The Amorous Widow . . . . . 205

IV. — Bibliographie . . . . . 209

*A.* — Sources primaires . . . . . 209

*B.* — Sources secondaires. . . . . 219

V. — Index . . . . . 227

AS
242
B325
t.9

Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques
Mémoires. Collection in 8°.
2. sér.

CIRCULATE AS MONOGRAPH

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY